3 3433 06904654 2

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

50

FUNFZIGSTER JAHRGANG.

Mit den Portraits von

A. B. Marx und Robert und Clara Schumann.

JUNIOR LIBRARY
NEW-YORK

LEIPZIG,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1848.

COLUMBIA
MINES
NEW MEXICO

INHALT

des

funfzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1848

I. Theoretische, historische und andere grössere Aufsätze.

Bamberg, Dr. F. S., Paris, die Revolution und die Kunst. S. 261.
— Pariser musikalische Zustände. S. 493. 665.
Gerlinc, D., Musikalische Reise in Böhmen. S. 601. 616. 628. 678. 680.
Dellene, F., Zum Krausold'schen Werke. S. 801.
Gollmick, C., Versuch zu einem neuen Operntexte. S. 312. 325. 341. 360. 373.
Griepenkerl sen., F. K., Bach's chromatische Phantasie. S. 67.
Hinrichs, F., Tonkünstlerversammlung. S. 261. 497. 513.
Jahn, O., Ueber Mendelssohn's Elias. S. 114. 137.
Jähns, F. W., Tempo-Bezeichnungen zu Weber's Euryanthe. S. 123.
Kahlert, Dr. Aug., Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik. S. 289.
Kießecher, L., Eine Antwort. S. 765.
Kraussold, Antikritik. S. 744.
Kriebitzsch, Th., Poeten und Komponisten. S. 545. 561.
— M., Burgkrayen. S. 554.
Krüger, Dr. E., Beziehungen zwischen Kunst und Politik. S. 401. 481. 642.
— Eindruck und Ausdruck. S. 817.
Lobe, J. C., Klang. S. 17.
— Fortschritt. S. 49. 65. 305. 337. 651. 709. 813. 833. 841. 874.
— Der Text. S. 194.
— Die Erstürmung von Belgrad. Oper von J. Becker. S. 411.
Marx, A. B., Bach's chromatische Fantasie. S. 33.
— Tradition und Prüfung. S. 133.
Nauenburg, G., Neue Solfeggien. S. 305.
v. Oettingen, C. L., Die Oper der Gegenwart. S. 81.
Schauer, Dr., Hymnologie betreffend. S. 645.
Schleinitz, Conr., Mendelssohn-Stiftung. S. 844.
Schnell, Dr. F., Ueber den Zusammenhang zwischen Musik und Politik. S. 436.
Schucht, J., Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst. S. 445. 754.
Wauer, W., Ein Wort über die Zukunft der Oratorien. S. 721.
(Ungenannt.) Beiträge aus praktischem Amte. S. 433. 449. 465.
— Kritische Rhapsodien eines musikalischen Skeptikers. S. 365. 417. 529. 577. 705.
— Parteiung auf dem Gebiete der Tonkunst. S. 657.
— Skizze. S. 737. 753.

II. Biographisches.

Adam, J. L. S. 333.
Becker, Jul. S. 805.
Baumbach, J. S. 206.
Blume, D. S. 736.
Donizetti, G. S. 321.
Fehringer, Augusta. S. 637.
Gumm, J. B. S. 607.
v. Dietrich, Ap. S. 670.
Lehmann, Ed. S. 381.
Lenthner, J. S. 414.
Bauer, Agathe. S. 543.
Reimann, S. S. 766.
Schlegel-Köster, Luise. S. 812.
Schloss, Sophie. S. 13.
Tuczek, Leopoldine. S. 30.
Wilke, K. F. G. S. 700.
Zerr, Anna. S. 461.

III. Recensionen

1. Schriften über Musik

[illegible], Aphorismen über Musik. S. 406. 420.
Bellermann, Dr. Fr., Die Tonleitern der Griechen. S. 633.
Commer, F., Collectio op. mus. Batavorum. S. 447.
— — — — — S. 814.
Daniel, A., Sendschreiben über den Choralgesang. S. 100.
Fischmann, W., Klavierschule. S. 444.
Fröhling, J., Züge aus dem Leben des Dr. C. D. Black. S. 505.
Hagen, Theod., Civilisation und Musik. S. 200.
Hentschel, G. F., Der Gemeindegesang in der Kirche. S. 700.
Knorr, J., Müller's Pianofortschule. S. 390.
Dannenfeld, L., Vom alten Choral. S. 330.
Dalgner, Dr. E., for Mainzer: The gaelic psalm tunes of Rossshire. S. 804.
Marx, A. B., Lehre von der musikalischen Komposition. 3. Th. S. 170. 301.
Schmid, A., Haydn's Volksgesang. S. 235.
Sabug, C., Musikschule. S. 357.
Schwabe, L., Ueber mathematische Stimmung. S. 651.
v. Winterfeld, K., Ueber den Chorgesang in den Kirchen. S. 853.
Wöhler, C. W., Die Dur- und Molltonleitern. S. 308.

Google

2 Musik

A Gesang

a) Kirche.

Gunn, H., Chorgesänge. Op 45 S. 204.
v Meldegem, Hymni sacri. S 140.
Mendelssohn Bartholdy, Motetten Op. 69. S. 693 566
Zschiesche, H. A., Chorlle. S. 74.

b) Oper.

v. Flotow, F., Martha Clavierauszug S 459 673
Hiller, Ferd., Ein Traum in der Christnacht S. 105
Kücken, F., Der Prätendent. S 340.
v Lindpaintner, P., Lichtenstein. S 99.
Lortzing, Alb., Zum Gross-Admiral S. 358.
Schmidt, Gust., Prinz Eugen. S 238.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge

Berger, L., Liedertafel Lieder Op. 44 S 281.
Genée, R., Ehule der Ehren Op 20. S. 75
Gödecke, O., Lieder für Männerstimmen Op 3. S 251
Gungen, R., Schullieder S 730
Gleich, A., Lied für Männerstimmen Op, 8 S 208.
Gruhen, Conn., Gesammelt. S 110
Köhler, E., Motette für 4 Männerstimmen mit Pianoforte Op. 74. S. 463.
Gunn, R M., Gesänge für Männerstimmen S 396
Lachner, V., Quartett S 253.
Lenhuns, F., Gesänge für Männerstimmen. Op. 70. S. 282.
Mayer, E., Gesänge für Männerstimmen Op 5 6, S. 731
Mühlenzel, A., Cantate mit Pianoforte Op 130 S. 635.
— Erinnerung an Lübeck S 786
Molique, B Chor mit Orchester Op 22. S 161
Müller, F., Hymne mit Orchester Op. 61. S 470
Nögele, O., Sammlung für Männerchor. S 209.
Reinecke, C., Vierstimmige Lieder Op 14 S 390
Rietz, J., Lieder für 4 Männerstimmen. S. 718.
Schindelmeisser Op J Sängerhalle. S 465
Schumann, R., Lieder für Chor Op. 55 59. S. 510.
Seydler, L C., Ave Maria S 160
Siebeck, G., Lieder für Chor Op 8 S 461
Speier, W., Lieder für Gemischtenstimmen Op 55 S 470
Weidner, J G., Lieder für Männerstimmen S 730
Weinhold, C F., Gesänge für Männerstimmen Op 4 5. S. 269.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme

Draeseke, O., Lieder mit Pianoforte. Op 3. S. 630.
Flügel, G., Gesänge mit Pianoforte Op. 10. S 48
— Lieder mit Pianoforte Op 21. S 780
Frank, O., Ballade mit Pianoforte. Op 11. S, 632.
Lang, J., Lieder mit Pianoforte Op. 15 16 S 303
Mayer, O., Lieder mit Pianoforte Op 7 S 731
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Lieder mit Pianoforte Op 71. S. 45.
Müller, A., Lied mit Pianoforte und Contrabass. S. 377.
Papa, L., Lied mit Pianoforte. S 729
Schellenberg, H., Lieder mit Pianoforte. Op 6. S 733.
Schmidt, G., Lieder mit Pianoforte Op. 2 S. 776.
Taubert, W., Lied mit Pianoforte. Op. 95. S. 377
Will, L. F., Album für Gesang mit Pianoforte S. 717.
Wöhler, G., Romanzen und Lieder Op 10 11 S. 461.
Wunderlich, J., Lieder mit Pianoforte Op 34 S 310

B. Instrumentalmusik.

a) Symphonieen u. Ouvert. f. Orchest.

Gade, N W, Ouverture Nr 3, C dur Op. 14 S 441
Schumann, R, Zweite Symphonie in C. Op. 61, S. 253. 269.

b) Kammermusik

α) Für mehrere Instrumente

Briccialdi, G, Fantasie für die Flöte mit Pianoforte. Op 47. S. 237.
Chopin, F., Sonate für Pianoforte und Violoncello Op 65. S. 424.
Gelm, A., Trio für Pianoforte Viol und Cello Op. 89 S 618
Kung, G., Quartett für Pianoforte, Viol und Cello. Op 11 S. 208.
Lachner, V., Quartett für Pianoforte, Viol und Cello Op. 10, S. 253.
Sinchilei, S., Fantaisie pour le Violon mit Pianoforte Op 2. S. 395.
Schumann, Clara, geb Wieck, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. S. 732.
Vollweiler, G., Trio für Pianoforte, Violine und Cello Op 20. S 239

β) Für ein Instrument

Flöte.

Briccialdi, G., Concertino Op 46. S 395.

Violine.

Alard, D., Etuden S. 233.

Orgel.

Becker, G F., Choralbuch S 57
Brosig, M., Orgelstücke. S 360
— Vorspiele S 254.
— Präludi Op 6. S 251
Gulbins, G., Vor- und Nachspiele Op 65 S 666.
Gunnar, J G., Orgelstücke Op. 17—18 S 780
Hesse, A., Fünf Orgelstücke Op 81 S. 208
Kunze, G., Choralmelodieen S 651
Körner, G W., Album S 654
Fliesch, G F., Präludien S 463
Stade, H. B., Der Organist. S. 207.
Stein, Th., Orgelstücke S 405
Tanienbel, A L S., Vorspiele. Op 14 S. 358.

Pianoforte.

Bachen, Gr A J., Lyrische Stücke. Op 18. S 43
— Sonate Op 11. S. 44
Benedict, J., Rêverie Op 30 S. 58
Blumenthal, E., Uebungsstücke. S 446
Chopin, F., Valses Op 61 S 613
— Mazurkas. S. 214.
Czerny, K., Mozart's Symphonie zu 4 Händen. S. 657.
Finsmer, W., Uebungsstücke Op 13 14. S. 444.
Flügel, G., Sonate Op 20 S 351
Gelm, A., Etuden. Op 81 65 S 610
Haydn, J., Himmo Klavierauszug S 263
Hünten, Fantasie und Valse Op 150 401 S. 397

Josephson, J. A., Tre Lyriske Tondikter. S. 66.
Litolff, H., Concert-Symphonie für Pianoforte. Op. 45. S. 215.
Mendelssohn Bartholdy, Kinderstücke. S. 231.
Moscheles, Souvenir de Jenny Lind. Op. 114. S. 43.
Reinecke, C., Fantasie. Op. 14. S. 467.
Spindler, F., Klavierstück. Op. 5. S. 478.

IV. Korrespondenz.

Altona. S. 405.
Basel. S. 406. 773.
Berlin. S. 143. 156.
Breslau. S. 42. 133. 297.
Brüssel. S. 185.
Dessau. S. 664.
Frankfurt a. M. S. 91. 102. 129. 185. 270. 288. 327. 403. 661.
Gotha. S. 328. 345. 425.
Halle. S. 568.
Hamburg. S. 42. 70. 130. 148. 217. 237. 316. 344. 363. 410. 423. 501. 546. 633. 695. 759. 777. 810. 824.
Herrnhut. S. 559.
Kassel. S. 20. 379. 393. 434. 437. 709.
Koburg. S. 71. 83. 436.
Kopenhagen. S. 281.
Leipzig. S. 5. 41. 51. 66. 76. 127. 140. 162. 176. 186. 236. 240. 377. 491. 505. 520. 548. 610. 646. 654. 693. 714. 716. 725. 749. 769. 796. 812. 826.
London. S. 207. 264. 400. 458. 474. 551. 620.
Magdeburg. S. 627.
Mannheim. S. 737. 765.
Merseburg. S. 737.
München. S. 662.
Neisse. S. 251.
Paris. S. 163. 177. 200. 251. 275. 286. 406. 430.
Petersburg. S. 6. 22. 330. 452. 476. 488. 683.
Strassburg. S. 712.
Stuttgart. S. 611.
Weimar. S. 794.
Wien. S. 219.
Wiesbaden. S. 134.
Zeitz. S. 555.
Zürich. S. 726.

V. Miscellen.

An den Leser. S. 1. 259. 569.
Aufforderung wegen Organisation der Kunstanstalten in Preussen. S. 585.
Conservatorium in Brüssel. S. 557.
— in München. S. 640.
— in Leipzig (Prüfung). S. 315. 326.
Die Allg. Mus. Zeitung an die Neue Zeitschrift für Musik. S. 436.
Gollmick, C., Berichtigung. S. 221.
Krüger, Dr. E., Deutsches Kriegslied. S. 225. — Entgegnung darauf S. 302.
Lampadius, W. A., Buch über F. Mendelssohn Bartholdy. S. 55.
Marseillaise. S. 47.
Miscellen. S. 573. 605. 636. 655.
Miscelle über Beethoven. S. 459.
Oulibicheff, A., Buch über Mozart. S. 3.
Preisaufgabe. S. 283.
Quartette in Leipzig. S. 144. 525.
Stadttheater in Leipzig. S. 59. 110.
Statistik der Dresdner Oper 1847. S. 109.
Uebersicht der 1847 aufgeführten neuen Opern. S. 180.
Uebersicht der 1847 herausgekommenen Musikalien. S. 173.
Uebersicht der Aufführungen im Leipz. Gewandhausconcert. S. 301.
Uebersicht der 1847 in Leipzig aufgeführten Kirchenmusiken. S. 100.

VI. Personalia.

Ackermann, F. A. S. 14.
Adam. S. 671.
Becker, J. S. 89. 309.
Benedict. S. 111.
Berlin. S. 659.
Berlioz. S. 30. 229.
Berwald. S. 112.
Brennig. S. 645.
Bull. S. 527. 615.
Buschmann. S. 62.
Canthal. S. 560.
Carl. S. 48.
Cornet, Franziska. S. 290.
Cramer. S. 566.
Crotch, Dr. S. 61.
David, Fél. S. 164.
Dorsch. S. 79.
Donizetti. S. 302.
Eckert, C. S. 366. 759.
Eichberger. S. 687.
Ernst. S. 207.
Fink. S. 496.
Flotow. S. 208. 782.
Formes. S. 495. 590.
Friese, R. S. 78.
Fuchs, F. S. 79.
Gährich. S. 623.
Gersbach. S. 523.
Göye, J. S. 576.
Gläser, F. S. 783.
Gluck. S. 728.
Graben-Hoffmann. S. 831.
[illegible] S. 47.
Gross, J. B. S. 116.
Gungl, J. S. 285. 670. 766.
Gyrowetz. S. 224.
Habeneck. S. 624.
Hähnel, J. A. S. 275.
Halevy. S. 347.
Henning. S. 223.
Hensel, Fanny. S. 63.
Hohnstock. S. 716.
Kirchhoff. S. 45.
Klengel, J. E. S. 670.
Kontski. S. 383. 518.
Krüger, Dr. S. 607.
Kühne. S. 48.
Künslinger. S. 258.
Lachner, F. S. 20. 855.
Lachner, V. S. 784.

Lenz, F S 134

Lind, J S. 208. 335. 609 800 820

Lindpaintner S. 733.

Liszt. S. 86.

Litolff. S. 319.

Lumley S. 150

Lutzer Dingelstedt, Jenny S. 80,

Lumbye S. 335

Maganini, G S 134

Marx. S 839 870

Meyer, Ch S 134.

Mendelssohn Todtenfeier in Lübeck S. 62. Wien S 61. Berlin S 731 London. S. 62. Paris S. 62. Rom. S. 111 Karlsruhe. S. 133. Dresden S. 133 Hildesheim S 134 Rotterdam S 831

— Feier in Leipzig S 67 270

Meyer jun., G. M S 71

Meyerbeer S. 305

Milanollo. S. 719.

Möser, A S 31 383 815.

Molique S 713

Mühlfeldt. S. 656.

Müller, H F. S 688.

Nabich. S. 302.

Netzer S 646.

Neukomm. S. 734.

Pleyel, Mad S 119.

Pauß, H. S 631

Reissiger S 95 656

Rietz J S 526

Röckel. S. 670.

Rnger. S. 62. 433.

Rubini. S. 512.

Sachse. S. 300.

Salomon. S. 656.

Sax. S. 607.

Schindelmeisser. S. 45.

Schloss, Sophie S 18.

Schmidt, G., Prinz Eugen in Leipzig S 15. 96 Dresden S 335 Lübeck. S 433 Koburg S 815

Schwanthaler. S. 767.

Schwarzbach. S. 400.

Servais. S. 759.

Spohr S. 384.

Stöbin, H S. 302

Stegmayer, F S 16.

Szabo. S. 479.

Thiele. S. 630.

Verdi S. 319 858

Viardot-Garcia, Mad S 151

Vierling S 14

Vieuxtemps. S 874.

Vollweiler. S. 329.

Wieniawski, H. S. 151.

Wilke. Fr. S. 631.

Würst. S. 608.

Zerr, Anna S 240

Zimmermann. S. 684.

Zöllner, C S 412

Zwonczek S 194

Beilage

Skizze des Sturms in den sieben Worten von Jos. Haydn. Nr. 22.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **Nr. 1.** 1848.

Inhalt: An den geneigten Leser. — Alexander Oulibicheff. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus St. Petersburg. — *Recension*. — *Biographisches*: Sophie Schloss. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

An den geneigten Leser.

Wir sprachen zu Anfange des vorigen Jahrganges dieser Zeitung die Hoffnung aus, ihn reicher und bedeutender ausstatten zu können, als den vorigen. Wir deuteten auf neue Verbindungen mit geist- und kenntnissreichen Männern, so wie auf fernere thätige Theilnahme der besten bisherigen Mitarbeiter. Wir gelobten unseren Eifer, den Anforderungen der Zeit nach Möglichkeit zu genügen. Wenn der geneigte Leser einen vergleichenden Blick auf beide Jahrgänge werfen will, so getrösten wir uns der Hoffnung, dass die erregten Erwartungen nicht ganz unerfüllt geblieben. Aber weit entfernt sind wir, zu glauben, es sei geschehen, wobei wir uns beruhigen dürften. Im Gegentheil, je länger wir auf unsere Aufgabe blicken, je mehrere und höhere Forderungen steigen vor uns empor und drängen auf Erfüllung. Wir brauchen die Mängel, die wir sehen, nicht herzuzählen, die bemerkt jeder Leser leicht. Die Schwierigkeiten, sie zu beseitigen, nicht leider der Redakteurs allein! Was in unseren Kräften steht, sie mehr und mehr zu verbannen, soll redlich geschehen.

Als Hauptaufgabe unserer Zeitung haben wir immer betrachtet einen fördernden Einfluss auf die Praxis, in der Art, dass nicht allein das Wissen erweitert und geläutert, sondern auch das Können der Schaffenden gekräftigt und gesteigert werde. Wir haben Beweise vorliegen, dass dieses unser Streben zuweilen erkannt worden.

Das grosse Wort unserer Zeit heisst: Fortschritt. Es ist das Wichtigste was es gibt, denn es liegt in ihm unsere höhere Bestimmung, es ist der Marschbefehl Gottes für die ganze Menschheit. Aber wenn nur Alle, die das Wort geläufig im Munde oder in der Feder führen, auch wüssten, was es bedeutet. Wir wollen ihm von jetzt an eine besondere Aufmerksamkeit widmen, seine Bedeutung nach allen Seiten hin zu ergründen und in kleinen leitenden Artikeln auszusprechen suchen. Jeder Beitrag zu dieser Rubrik soll uns vorzüglich willkommen sein. Doch keine hochtönenden Phrasen verlangen wir, sondern bestimmt ausgesprochene und bewiesene Mängel, Angabe der Verbesserungen und wo möglich praktische Winke, wie sie, diese Verbesserungen, zu bewirken.

D. R.

Alexander Oulibicheff.

Die Leser sind durch einen Aufsatz des Herrn Prof. *Kahlert* in unserer Zeitung — Jahrgang 1844 Nr. 17 u. f. — bereits auf das ausgezeichnete Werk des geistreichen Russen „Biographie de Mozart“ etc. aufmerksam gemacht worden. So eben ist ein Auszug aus demselben erschienen, unter folgendem Titel: „Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff, aus dem französischen Originale übersetzt von C. Kossmaly. Mit einer Einleitung und Nachrichten über den Verfasser von Dr. *A. Kahlert*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1848.“

Wir kennen kein Buch in der musikalischen Literatur, das interessanter und belehrender wäre, keines, das einen grösseren Reichthum neuer, treffender, unerwarteter Bemerkungen böte, keines, das mehr zu eigenem Nachdenken reizte, als dieses. Zwar finden sich auch Ansichten darin, gegen die sich polemisiren lässt, wie es der Uebersetzer schon zuweilen gethan, und wir selbst in der Folge zu thun gedenken; allein angenommen, jedoch keineswegs behauptet, bestrittene Stellen wären jederzeit auch falsche, so könnte ihre geringe Zahl doch gar nicht in Betracht kommen gegen die grosse Summe einleuchtendster Wahrheiten. Welch' eine Schärfe des Geistes aber setzt es voraus, in einem Gegenstande, über den sich ein halbes Jahrhundert bereits müde gedacht und alles Mögliche ausgesprochen zu haben scheint, so viel neue Seiten entdecken und in so helles Licht setzen zu können!

Wir geben unseren Lesern ein Bruchstück aus dem Anfange des Buches, über den Idomeneo. Es wird genügen, um den Geist des Autors zu zeigen, und auf die Lektüre des Ganzen begierig zu machen.

„Mozart hatte seine Studien beendigt; sein Genie hatte sich zu seiner Höhe erhoben, aber es konnte sich nach allen seinen Seiten nur in der durch jene zweite Erziehung gegebenen Ordnung entwickeln, wo das Genie — nach dem Studium der Muster — sich selbst studirt und aus jedem seiner Werke eine neue Lehre für das nächstfolgende zieht; so immer im Fortschritt begriffen, bis es die Summe seiner Erfahrungen und Entdeckungen vollständig gemacht hat.

Nun hatte aber diese zweite Erziehung für den Com-

ponisten des Idomeneo eben erst begonnen, und die Oper selbst liefert dafür den Beweis. Mozart hatte das Joch der Routine noch nicht völlig abgeschüttelt; der Zeitgeschmack war in mehrfacher Hinsicht noch sein eigener; zwar vereinigten schon alle Stylgattungen sich in ihm; ihre Mischung jedoch zu einem neuen, in seinen Elementen verschiedenen Inhalt war noch nicht vor sich gegangen. In dem Kopfe des Componisten gab es — so zu sagen — ein Fach für die Melodie, ein anderes für den Contrapunct, ein drittes für die Declamation, welche Materialien er nicht immer in der Weise verband, um den Mangel an Uebereinstimmung darin und ihre heterogene Natur zu verbergen. Erwarten wir die Beispiele.

Die Arbeit wäre eine doppelt schwierige gewesen, wenn Mozart, ohnedies schon Schöpfer in so vielen Dingen, beim ersten Versuche in einem aus allen Stylen zusammengesetzten Style ausserdem noch mit der Schulung seines Dichters sich hätte befassen und diesem die neuen Rahmen (cadres), innerhalb welcher man heut zu Tage den Operngesang anbringt und vertheilt, hätte angeben sollen. Er folgte den Mustern, was die äussere Form anbelangt, und wo hätte er diese hergenommen für das, was nicht vorhanden war? — Wir sind sogar der Meinung, dass bei seinem ersten Auftreten als schaffender Tonkünstler er bei einem nach Art des Figaro und des Don Juan eingerichteten Textbuche gescheitert wäre.

Der Gesichtspunct der historischen Kritik dürfte die Eintheilung der Partitur in drei Classen von Musikstücken natürlich erscheinen lassen: — nämlich in solche, worin mehr oder weniger die Nachahmung Gluck's sich bemerklich macht: — die instrumentirten Recitative, die Mehrzahl der Chöre und die Arien der Electra, — in solche, wo mehr oder minder der italienische Geschmack der Epoche vorherrscht — die Arien des Idomeneus, des Idamante und Arbaces, endlich jene, deren Factur und Schönheit, bis dahin ohne Vorgänger, für die Musik eine neue Aera begann: einige Cavatinen, einige Chöre und fast der ganze dritte Act. In den nach dem Vorbilde der bestehenden Schulen componirten Stücken traf ihn (Mozart) nothwendigerweise das Loos seiner Vorbilder. Alle die Stellen, zu denen ihn Gluck begeistert, sind noch das, was sie am Tage, wo er sie niedergeschrieben, waren: voll Wahrheit und Ausdruck. Alles, was den Stempel des italienischen Formalismus der damaligen Zeit trägt, widerspricht dem jetzigen Geschmack, und wir finden darin nicht mehr die dramatische Bedeutung, welche diese Arien ehemals haben konnten. Weder der ungehemmte Reichthum der Begleitung, weder die noch schlagendere Neuheit der Harmonie und der Modulation, noch die contrapunctische Gelehrsamkeit, die der Meister in einigen derselben entfaltet hat, haben sie vor dem Unglück des Veraltens zu bewahren vermocht. Ist einmal die Melodie morsch, dann hält nichts mehr vor, das musikalische Gebäude bricht völlig zusammen.

Aber bei aller Nachahmung Gluck's und des italienischen Styls verbesserte und ergänzte ein Mozart schon, einen durch den anderen, und stellte in dieser Verbindung der beiden Schulen die Grundlagen seines eigenen System's hin. So verbinden Ilia's Arien mit dem Zauber der italienischen, fast durchgehends von Formalismus freien Melodie die Wahrheit und die Kraft der declamatorischen Schule. So nähern die Arien der Electra, worin eine äusserst leidenschaftliche Declamation vorherrscht, sich wohl der Manier Gluck's; jedoch hat ihnen Mozart zugleich die Ebenmässigkeit und die Entwickelung der italienischen Bravourarien verliehen.

Um die zu häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden, hatte Gluck die periodische Wiederkehr der musikalischen Phrasen fast verbannt; Mozart hütete sich wohl, ihm hierin nachzuahmen. Von der gelegentlichen und geschickt herbeigeführten Wiederkehr der musikalischen Phrase hängt ein grosser Theil ihrer Wirkung auf den Zuhörer ab; nur dürfen diese Wiederholungen nicht, wie bei den alten italienischen Meistern der Fall, in zum Ekel und zur Lächerlichkeit führenden Uebermaasse angewendet werden.

Wir sagten, dass die meisten Chöre im Idomeneus den Gluck'schen nachgebildet waren. In der That findet man darin die rhythmische Haltung und Anlage jenes Meisters bis auf die kleinen Streiflichter, die er, nach französischer Weise, in den Solopartieen oder bei den Chören anzubringen pflegte. Wie bei den Arien, findet man auch hier neben der Nachahmung eigene, freie Schöpfung. Die Chöre im Idomeneus unterscheiden sich im Allgemeinen von denen Gluck's durch eine breitere melodische Entwickelung, durch grossartigere Formen, mannichfaltigere Ausführung und vor Allem durch eine Instrumentirung, welche Gluck so weit hinter sich zurücklässt, als Iphigenie und Alceste die Italiener.

Bei alledem war die Annäherung oder selbst die Verschmelzung beider, der melodischen und declamatorischen Schule nur ein Kinderspiel neben jener anderen Vereinigung, die für die gegen das Ende des 17. Jahrhunderts lebenden Meister und für Händel selbst ein Stein des Anstosses gewesen war; — die von ihren Nachfolgern für unmöglich gehaltene Vereinigung des contrapunktischen mit dem theatralischen Styl, der gelehrten künstlichen Harmonie mit der ausdrucksvollen und pittoresken Melodie. Von allen Gedanken des Reformators der Musik war dies der grösste, an wunderbaren Resultaten fruchtbarste, aber auch der, wie es scheint, für jeden Anderen, als ihn, unausführbarste.

Einige Scenen des Idomeneo bieten die vollständige Lösung des Problems dar, es sind dies jene Nummern, von denen wir bemerkt hatten, dass ihre Arbeit, ihre Schönheiten ohne Vorgänger wären. Eben so wenig sind diese Nummern hinsichtlich des erhabenen Tragischen jemals übertroffen worden, und Mozart selbst hat nachher (ohne Don Juan zu erwähnen) nur im Quintett (Finale) des Titus sie erreicht.

Für den Liebhaber von 1781 musste jedoch allerdings die kolossale und so glanzvolle Orchestration als das überraschendste Neue in dieser Oper erscheinen. Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und solchem Luxus instrumentirt.

In den Recitativen ist eine Arbeit niedergelegt, die in Erstaunen setzt: vollendet, bis in die kleinsten Ein-

zelnheiten sorgfältig ausgeführt, mit Arabesken verziert, wie Sammtmalerei. In den Musikstücken und besonders in den Chören herrscht Ueberfluss an Figuren, und die Blasinstrumente, zu einer Schlachtordnung von acht bis zu zehn Partieen vereinigt, wetteifern darin mit dem Streichquartett. Ueberall ein Reichthum, der oft an Verschwendung gränzt; der Meister hatte noch nicht gelernt, mit seinen Noten haushälterisch umzugehen. Andere Zeiten, andere Sorgen. — Es musste damit begonnen werden, erst alles Das, was sich in's Orchester legen lässt, wo die Italiener das Nichts (le néant) hineinlegten, zu erobern, ehe an die Ergründung der negativen Seite der Kunst gegangen werden konnte. Ganz von selbst begriff Mozart später, dass die Frescomalerei, breite und kräftige Pinselstriche gemeiniglich mehr als die Miniatur dem dramatischen Orchester zusagen."

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Zehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses Sonnabend, den 1. Januar — Motette a capella von Jos. Haydn. — Ouverture von L. van Beethoven (C dur. Op. 124). — Arie aus Jephta von G. F. Händel, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Kyrie und Gloria aus der Missa solennis, C dur, von L. Cherubini. (Die Soli gesungen von Fräul. *Mahr*, *Starke*, *Buck* und *Schloss*, und den Herren *Widemann*, *Meyer*, *Behr* und *Fagner*.) — Concert für die Violine (E dur), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Ferd. David* (neu, Manuscript). — Symphonie (in A moll) von Felix Mendelssohn Bartholdy.

In dem Kyrie und Gloria der Cherubini'schen Missa kann man sich lebhaft interessiren für die kunstvolle und symmetrische Verknüpfung der Solo- und Chorstimmen unter und gegen einander. Der Ausdruck dagegen scheint nicht geeignet, in eine heilige Stimmung zu versetzen, er ist wohl mehr dramatisch als kirchlich. Doch vielleicht schreiben wir den Tönen zu, was Schuld des Ortes. Vielleicht erscheint die Messe mit dem Heiligenschein umgeben in der Kirche, den nur der helle, glänzende, geputzte Concertsaal erbleichen macht. — Die Ausführung der Soli durch obengenannte Herren und Damen, so wie der Chöre durch Thomaner und Dilettanten war sehr lobenswerth. — Die jüngste Ouverture von Beethoven gehört nicht unter unsere Herzenslieblinge, obwohl der beobachtende Geist den mannichfaltigen Verwandlungen, Verschlingungen und Windungen des übrigens keineswegs originell erfundenen Thema's gern folgt. — Mit der Händel'schen Arie aus Jephta brachte Fräul. *Schloss* keine grosse Wirkung hervor. Der Vortrag war etwas matt. Die Entschuldigung liegt aber in der veralteten musikalischen Form und Ausdrucksweise der Händel'schen Zeit, mit der das heutige Ohr und Herz schwer zu rühren sind. — Herr Concertmeister *David* bewährte in dem Concert von Neuem sein schönes Talent für die Violincomposition sowohl, als die hohe Meisterschaft auf seinem Instrumente. Er erntete reichen Beifall und wurde mit Applaus empfangen. — Die A moll-Symphonie von Mendelssohn dirigirte unser Musikdirektor *Gade* im Geiste ihres Schöpfers, und so führte sie auch das Orchester aus.

Aus St. Petersburg. — Sommer- und Herbstbericht. — Wie in allen grossen Städten, ist auch hier der Sommer arm an musikalischem Interesse. Das Publikum (wenigstens die höheren Stände desselben) verlässt die Stadt, geht auf's Land, in die Bäder, in's Ausland. Wer dieses nicht kann, bezieht doch mindestens eine Datsche auf einer der Petersburg gegenüber im Ausflusse der Newa in den finnischen Meerbusen höchst anmuthig gelegenen Inseln. In der Stadt verstummt die Musik, bis auf die kleinen hübschen Entreacts, mit welchen unser würdiger Veteran *Louis Maurer* das französische Theater stets reichlich versorgt, gänzlich; dagegen kommen die Gartenconcerte, diese modernen Zwittergeburten, auch bei uns immer mehr in Flor. Bisher behaupteten in dieser Hinsicht die Conzerte des *Joh. Gungl*'schen Orchesters in dem durch die Eisenbahn mit der Stadt verbundenen Vauxhall zu Pavlovsk den ersten Rang, doch erhielten sie dieses Jahr in denen, welche das *Hillmann*'sche Orchester auf einer der Inseln gab, einen bedeutenden Stoss. Auch das *Herrmann*'sche Orchester, das erste, welches hier die moderne Tanzmusik einführte, gab regelmässige Conzerte in dem schönen Parke des Grafen Kuschelef auf Besborodko. Keines dieser Orchester kann mit den besseren des Auslandes rivalisiren, was bei der ernsten, leidlichen Aufmerksamkeit, womit unser Publikum diese Conzerte anzuhören pflegt, doppelt zu bedauern ist; indess hat doch jedes seine Specialität, in welcher es Anerkennungswerthes leistet. Das *Gungl*'sche Orchester spielt die *Polka*'s und Walzer seines Dirigenten recht lebhaft und pikant, das *Hillmann*'sche excellirt besonders in Strauss' und Lumley's Tänzen, und das *Herrmann*'sche — — nun, wenn mir auch eben nicht einfällt, wodurch es sich auszeichnet, so kann ich doch versichern, dass es, eben so wie die andern, zuweilen ganz vortrefflich spielt. Dass Beethoven'sche Symphonieen, an die man hin und wieder die Kühnheit hatte sich zu wagen, nicht sonderlich gingen, ist ganz natürlich, Ouverturen aber hörte man nicht selten recht gelungen ausgeführt. In den stets sehr zahlreich besuchten *Hillmann*'schen Conzerten waren sogar die Ouverturen zum Freischütz, Fra Diavolo und zu Lobe's Flibustiern entschiedene Lieblingsstücke geworden. Wie es heisst, wird nächsten Sommer Herr *Strauss*, Sohn, aus Wien hieher kommen und die Conzerte im Vauxhall zu Pavlovsk leiten.

Das einzige Virtuosenconzert, welches diesen Sommer stattfand, gab die Violinvirtuosin Fräul. *Cristiani*. Vor Kurzem gab sie noch eins in der Stadt, beide aber boten durchaus nichts von einiger künstlerischen Bedeutung, sondern waren eben nur ganz gewöhnliche Virtuosenconzerte. Es ist Fräulein *Cristiani*, dieser talentvollen Künstlerin, zu wünschen, dass es ihr nun bald möglich werden möge, das ihr an künst-

lerischer Bemühung im ungünstige Petersburg zu verlassen.

Bevor ich weiter gehe, muss ich noch der russischen Sängerchöre gedenken, welche häufig an den Gartenconcerten Theil nehmen. Von ihnen hört man nur den einfachsten Naturgesang, von Kunst findet sich in ihren Gesängen nicht die leiseste Spur. Die Oberstimmen lassen die Melodie hören, die anderen begleiten, wie es eben geht, bald zwei-, bald mehrstimmig, bald in Terzen und Sexten, bald in Octaven und Quinten. Es liegt etwas Barbarisches in dieser Musik, demungeachtet aber ist sie höchst interessant, namentlich wenn man sie selten und nur von Weitem hört. Diese bald sehnsüchtig klingenden, bald wild jauchzenden Melodieen, welche grösstentheils vom Volke selbst ausgehen, drücken auch auf das Entschiedenste den russischen Nationalcharakter aus und bringen auf das Volk (besonders wenn sie, wie meistens geschieht, von einem Lustigmacher, der in wilden Sprüngen und Gesten den Inhalt der Worte zugleich anschaulich macht, geleitet werden) eine unbeschreibliche Wirkung hervor. Viele reiche Leute haben solche Sängerchöre engagirt. Ein hiesiger grosser Fabrikherr hat aus seinen Arbeitern einen sehr zahlreichen Chor von Knaben und Männern ausgewählt und diesen sorgfältig ausbilden lassen. Wenn nun diese Arbeiter am Namens- oder Geburtstage ihres Herrn im Garten desselben ihre Gesänge anstimmen, so verlässt der Kaufmann sein Gewölbe, der Muschick seine Theestube, der Tschinovnick seine Papiere, und wie zu einem Feste zieht alles Volk zu den Gesängen hinaus. Oft umlagern an solchen Tagen mehr als 40000 Menschen den Garten des Fabrikherrn, und wenn der Lustigmacher seine meckernden Falsetttöne hören lässt und die Nationallieder ertönen, erst langsam, dann immer rascher, bis sie im wildesten Geschrei endigen, dann bemächtigt sich eine tolle Lustigkeit des Volkes. Die Einen umarmen sich, die Anderen fangen auf eigene Hand an, das eben gehörte Lied zu wiederholen. Alle aber sind wild und toll. Das sonst so stille Volk ist nicht wiederzuerkennen. Selbst die Butoschnicks, diese besonnenen Hüter des Volkes, lassen sich nicht selten hinreissen, werfen ihre Hellebarde fort und stimmen in den allgemeinen Jubel mit ein. — Diese Empfänglichkeit für Musik ist ein hervortretender Zug des russischen Volkscharakters und dürfte sich wohl bei keiner anderen Nation in so hohem Grade antreffen lassen. Auch enthält die russische Volksmusik so viel Schönes und Eigenthümliches, dass ein Componist, der es verstände, ihren Charakter bestimmt aufzufassen und durch künstlerische Tendenzen veredelt wiederzugeben, der Kunst ein ganz neues Feld eröffnen könnte. Die russischen Componisten *Varlamoff* und *Glinka* haben bereits diesen Versuch gemacht. Ersterer, Russlands Kücken, hat eine grosse Anzahl von Liedern im Volkston geschrieben, von denen einige (z. B. das auch in Deutschland bekannte „der rothe Sarafan") in den Mund des Volkes übergegangen sind. Da aber *Varlamoff* nur Lieder geschrieben hat, weder Opern, noch sonstige grössere Werke, so hat er den eigenthümlichen Charakter der russischen Musik zwar recht glücklich aufgefasst, aber ihn keineswegs zu einer künstlerischen Bedeutung erhoben. Anders ist es mit *Glinka*. Dieser talentvolle Componist hat nicht nur eine Menge sehr schöner Lieder geschrieben, von denen einige durch *Henselt's* Uebertragungen auch im Auslande bekannt geworden sind, sondern auch zwei grosse Opern, in denen allerdings die russische Musik eine wahre Apotheose feiert. Doch leiden beide Opern, trotz ihres unverkennbaren grossen Werthes, an der Jugend und Unerfahrenheit des Componisten, der leider seitdem nichts mehr geschaffen hat, da auch das russische Theater, wie das deutsche, in musikalischer Hinsicht auf das Vaudeville beschränkt ist und keine Oper mehr besitzt. Demungeachtet ist aber jeder Russe stolz auf seinen *Glinka*. Und mit Recht, denn *Glinka* ist der erste und bis jetzt einzige Componist, der die russische Nationalmusik auf eine wahrhaft künstlerische Weise zu Ehren gebracht hat. — Auch *Alabieff* in Moskau, Componist des durch Liszt's und Döhler's Bearbeitung bekannten Liedes „die Nachtigall", ist ein echt nationaler Liedercomponist. —

Ich übergehe die italienische Oper, welche einer unserer kunstliebenden Grossen zu seinem Privatvergnügen während des Sommers hält, und komme sofort auf die kaiserliche. Diese wurde Ende Septembers eröffnet und besteht dieses Jahr aus den Primadonnen *de Giuli-Borsi*, *Frezzolini* und *Angri*, den Tenoren *Guasco* und *Salvi*, den Bassen *Tamburini* und *Colini*, dem Buffo *Rossi* u. s. w. Der bisherige Orchesterdirigent, Herr *Heinrich Romberg*, ist abgegangen und durch Herrn *Baveri* (deutsch Bauer) ersetzt. Mit Ausnahme der *Frezzolini* und *Angri* waren alle Mitglieder bereits voriges Jahr hier engagirt. Die *Frezzolini* hat eine ausgezeichnet angenehme und wohlklingende ächte Sopranstimme, welche bei vollkommener Ausgleichung der Register über zwei Octaven (vom eingestrichenen C bis zum dreigestrichenen D) in gleicher Kraft und gleichem Wohlklange umfasst. Durch bedeutende Coloraturfertigkeit glänzt diese Sängerin zwar nicht, ihre Hauptstärke besteht im seelenvollen, alle grellen Effecte vermeidenden Vortrage der Cantilene. Sie singt fast wie eine Deutsche, und bei ihren Leistungen in Bellini's und Verdi's Opern wünscht man unwillkürlich, sie in Mozart'scher oder Weber'scher Musik zu hören. Wenn Mad. *Frezzolini* aber der modernen italienischen Musik die scharfen pointirten Effecte vorenthält, so nimmt sie nicht allein derselben oft die eigentliche Pointe, sondern schadet sich selbst. Namentlich muss Letzteres bei einem Publikum, wie das hiesige, der Fall sein, welches nicht eben kunstverständig ist und seit langer Zeit (durch die *Viardot* und später durch die *de Giuli*) gewöhnt ist, grosse Kehlfertigkeit und scharfe, selbst excentrische Effecte für das Non plus ultra der Kunst anzusehen. Da die *Frezzolini* vor ihrem Auftreten dem Publikum als eine der grössten jetzt lebenden Sängerinnen angepriesen wurde, so fand alle Welt sich zu den höchsten Erwartungen und Ansprüchen berechtigt, wobei natürlich der gewohnte Maassstab des effectvollen Gesanges zum Grunde lag. Unter solchen Umständen konnte eine Enttäuschung nicht ausbleiben. Die

Frezzolini trat auf in den Lombardi und hatte einen weit geringeren Erfolg, als ihre Vorgängerin in dieser Rolle, die *de Giuli*. Sie ist seitdem noch in Beatrice di Tenda, Elisire d'amore und Don Pasquale aufgetreten und hat allerdings einen Theil des Publikums durch ihre schöne Stimme und ihren ruhigen, empfundenen Vortrag für sich gewonnen, die grosse Masse aber hält mit der *de Giuli*, deren Stimme, obgleich sehr schön und kräftig, zwar weder an Wohlklang, noch an Egalität der ihrer Rivalin gleichkommt, die aber dagegen durch eminente Kehlfertigkeit und dramatisch belebten und effectvollen Vortrag entschädigt. Fräul. *Angri*, mit einer angenehmen Mezzosopranstimme und bedeutender Coloraturfertigkeit, trat bis jetzt im Barbiere und in der Italiana in Algeri auf und gefiel sehr, ohne jedoch Furore zu machen. Hinsichtlich der zweiten Sängerinnen haben wir entschiedenes Unglück, auch dieses Jahr haben wir an Mad. *Fanny Leon* eine traurige Acquisition gemacht. Ein Contralto fehlt dieses Mal, Fräul. *Angri* wird, wie es heisst, auch dieses Rollenfach ausfüllen. Das männliche Personale ist dasselbe geblieben, wie im vorigen Jahre. *Genero* und *Salvi* sind Lieblinge des Publikums, doch nicht in dem Grade, wie *Tamburini*. Dieser grosse, wahrhaft geniale Künstler scheint leider auf seinen Rückzug bedacht zu sein. Eine seiner besten Rollen, den Pagano in Verdi's Lombardi, hat er bereits an *Collini* abgetreten, der in derselben, trotz seiner herrlichen Stimme, nur einen mässigen Erfolg hatte. Es ist wahr, er ist seinem Vorgänger *Tamburini* weder an Genialität, noch an Kunstfertigkeit gewachsen, auch laborirt er bedeutend an Unsicherheit der Intonation und singt häufig zu hoch. Am Meisten gefiel er in Verdi's Ernani. Wir sind noch am Beginne unseres diesjährigen Opernfeldzuges, von einem entscheidenden Resultate kann also natürlich keine Rede sein. Das Personal ist gewiss ausgezeichnet zu nennen, und doch scheint sich das Publikum keineswegs angezogen zu fühlen. Ich habe Vorstellungen beigewohnt, wo ich mich in die Seele der Direction entsetzen musste, wo auch das schärfste Auge, das beste Opernglas in den ungeheuren Räumen des Theaters nicht hundert Personen entdecken konnte. Der Beginn der Saison ist nicht besonders günstig; hoffen wir, dass der weitere Verlauf sich besser gestalte!

(Beschluss folgt.)

RECENSION.

Joseph Mainzer:

The gälic psalm tunes of Ross-shire and the neighbouring counties. The harmony and introductory dissertation by J. M. Edinburgh, Johnston etc. 1844. Gross 4. XXIV und 25 S.

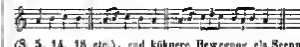
Von

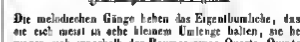
Dr. *Eduard Krüger.*

Ein merkwürdiges, räthselhaftes Werk! Vor längerer Zeit war einmal in der Augsburger Allgemeinen Zeitung die Rede von dieser Sammlung, ausser jenem Blatte erinnere ich mich nicht, sie irgendwo erwähnt gesehen zu haben. Sollte dieses in der Schwierigkeit der Beurtheilung oder in dem Werthe der Sammlung oder in deren Unzugänglichkeit seinen Grund haben? Jene Beurtheilung erging sich in begeisterter Schilderung von der Schönheit und künstlerischen Bedeutsamkeit dieser Naturklänge und sprach unbedingt ein solches Lob über den Inhalt und den Herausgeber aus, dass man aufs Höchste gespannt werden und die Seltenheit oder Schwierigkeit der Mittheilung beklagen musste. Uns ist nun der Anblick des seltenen Werkes gewährt; wir stimmen nicht in das hochgespannte Lob ein, obwohl wir die Verdienstlichkeit des Unternehmens anerkennen, auch diese alten Weisen keineswegs ohne Reiz finden.

Der durch seine Singlehre berühmte Verf. hat eine Zeit lang in den schottischen Hochlanden verweilt, hauptsächlich in Ross-shire und der Umgegend. Ihm selbst war nicht vergönnt, einem Gottesdienste der Art beizuwohnen, wie er ihn so anschaulich bilderreich beschreibt (XVII), sondern er hat die Weisen nur in dem engeren Familienkreise des Mr. *Robert Brown*, Esq., vernommen (XIX postscript). Im Anhange wird nun ein Brief des Hrn. R. Brown an den Herausgeber mitgetheilt; der Briefsteller preist die Schönheit jener Weisen, die er selbst erst nach längerer Unbekanntschaft in seinem eigenen Vaterlande wieder entdeckt habe, seine Ueberzeugung sei, dass sie abgeleitet seien von den „niederländischen (d. h. englischen) Weisen, deren Namen sie tragen“ (they are derived from the lowland tunes whose name they bear, p. XX notes). Was nun den „wahrscheinlichen“ Ursprung (probable origin, XIX Postscr.) derselben betrifft, so schreibt hierüber Mr. *Mackay* an Mr. *Brown* (zweite Beilage, p. XXI), dass er über die Geschichte der gälischen Psalmweisen ganz unwissend sei. Sodann erwähnt er der ältesten vollständigen gälischen Psalmübersetzungen, die *Kirke* im J. 1684 herausgegeben. Ausser dieser bestand schon eine gälische Uebersetzung der ersten 50 Psalmen, 1659 zuerst herausgegeben durch die Synode von Argyle; später gab dieselbe Synode ihre Uebersetzung vollständig, 1694. In der Vorrede zur Ausgabe der Synode von 1659, heisst es ferner, geschieht der Schwierigkeit Erwähnung, mit welcher die Psalmen Aufnahme fanden, weil das Volk sie nach englischen Weisen singen müsse; ob hieraus könne geschlossen werden, dass ältere gälische oder von celtischem Ursprunge bereits in Gebrauch gewesen — diese Frage wagt Hr. Mackay nicht zu entscheiden, zumal da nun die weitere Ungewissheit eintrete, welche eigentlichen Weisen denn wohl möchten angewandt sein. — In einer etwas weitläufigen sehr unklaren Argumentation wird nun die Meinung begründet, dass es wirklich englische Weisen gewesen, zu denen man jene Psalmen sang; dennoch heisst es später (XXII, Mitte): „Ich habe oft daran gedacht, welches wohl der Ursprung dieser Weisen sein könne; — ich bin geneigt zu glauben, dass die Abweichung der nördlichen Ausgabe eine ursprüngliche gewesen. — Die Hochlands-Barden, deren einen ich als Kind genau ge-

Google





kannt, componirten wohl Originalmelodieen; kann es nicht sein, dass ein solcher, als Vorsänger einer bekannten Gemeinde, der Urheber der nördlichen Abweichungen*) in diesen Melodien gewesen?" (XXIII, N. 2, Schluss). — In einem dritten Briefe des Mr. *M'Leod* an Dr. *Mackay* werden unterschieden alte und neue Weisen, deren letztere seit 80 Jahren etwa eingeführt, die älteren in die Reformationszeit zurückreichten und sicherlich weit älter seien als Cromwell, dessen Anwesenheit in Schottland man die Einführung derselben hat zuschreiben wollen; „wahrscheinlich war die gälische Weise, sie zu singen, die ursprüngliche" (XXIV eben). Von den alten Weisen sind übrigens, heisst es am Schlusse, bereits zwei Ausgaben erschienen; eine vor 20—30, die andere vor 6 Jahren.

Man sieht aus diesen Mittheilungen, dass die Hauptfragen, nämlich die nach dem Alter und der Nationalität, unentschieden bleiben. Der Herausgeber seines Theils ist nun der Meinung, dass die hochländischen Psalmweisen trotz ihrer auffallenden Verschiedenheit von den englischen (lowland tunes, VIII. IX.) dennoch nichts als Ausschmückungen derselben seien. Die Gründe für diese Meinung sind (IX):

1. Die Hauptnoten der einen sind auch die der anderen Melodie (essential-principal notes).
2. Die Wiederholungen der Zeilen sind beiden gemein.
3. Hebung und Senkung der Melodie sind in beiden gleich.
4. Beide beginnen und schliessen (fast) immer auf denselben Ton.
5. Die Namen der Melodieen sind in Hoch- und Niederland dieselben.

Bei dieser entschiedenen Versicherung, die in den Notenbeispielen allerdings zum Theil bestätigt wird, nimmt es Wunder, späterhin (XI) den Satz zu vernehmen: „Volksweisen leiten ihre Abkunft von der Natur, und die Aehnlichkeiten der Musik verschiedener Völker, die von einander entfernt sind, haben ihren Grund in der Natur und Folge der Töne." — Sind nun die vorliegenden gälischen tunes Volksweisen, vom Volke erfundene, oder den englischen nachgebildete? Ich habe weder in der Einleitung noch in den Briefen die Antwort gefunden. Nur dieses scheint mit Gewissheit festzustehen, dass die „gälischen [illegible]" in Schottland für älter gelten als die „common tunes," die den calvinischen Psalmen beigegeben von Genf über's Meer wanderten (XIV). Der Schotte also scheidet beide absolut, indem er seinen Volksweisen höheres Alter zuschreibt, Hr. Mainzer hat die Ueberzeugung, dass die schottischen nur Variationen der englisch-calvinischen Psalmweisen seien.

Da also hier keine sichere Entscheidung geboten wird, so sind wir auf die Noten selbst hingewiesen, um zu sehen, was diese selbst uns von ihrem Ursprunge verrathen. Es sind fünf Melodieen mitgetheilt, deren Namen: 1 Dundee. 2 French. 3 Stilt. 4 Elgin. 5 Martyrs. Diesen nachgefügt ist eine vierstimmige Bearbeitung des zweiten Psalms (French) von dem Herausgeber. Als allgemeine Merkmale sind uns folgende aufgefallen. Die Construction, das Melisma, die Gänge der Melodie, die harmonische Grundlage sind bei allen fünfen gleich, oder so nahe verwandt, dass ein fremdes Ohr den Unterschied kaum bemerkt. Die Construction ist strophisch; ob in scharfem metrischen Maasse gedacht, können wir nicht entscheiden; der Herausgeber verneint es (XII). Die Melismen sind munter bewegt, doch in einem ziemlich engen Kreise der Erfindung. Gar häufig kommen die Phrasen

(S. 5, 14, 18 etc.), und kühnere Bewegung als Secundenschritte sind selten; Terzen kommen vor 8, 2, 3 und 13, 3; weit gewöhnlicher aber wird der Terzensprung durch zwischenschreitende Secunden gemildert, wie 10, 3

Die melodischen Gänge haben das Eigenthümliche, dass sie sich meist in sehr kleinem Umfange halten, sie bewegen sich innerhalb des Raumes einer Quarte, Quinte, Sexte am Liebsten. Der erste Psalm dehnt sich in den weitesten Räumen der Octave eingestrichenes E bis zweigestrichenes E; der fünfte schwillt in Melismen so weit auseinander, dass er eine None (eingestrichenes E = zweigestrichenes Fis. Vgl. S. 18, 2 und 19, 3) umfasst; doch bleiben die einzelnen Zeilen der Strophe und der allgemeine Charakter immer mehr gedrungen als hochstrebend. Vielleicht, dass auch hierdurch des Herausgebers Meinung sich bestätigt, sie von den freilich noch [illegible] calvinischen Psalmen, die er in Noten zum Vergleich beigibt, herzuleiten. Mir sind die hier mitgetheilten calvinischen Weisen unbekannt. Auffallend ist in ihnen und den hochländischen diese Kurzlebigkeit und Engstimmigkeit, wenn man sie mit den hochtönenden langgeschwungenen ball- und sprungreichen altdeutschen Weisen vergleicht, deren grösster Theil sich in kühnen Terzen- und Quartensprüngen in Octavenweite bewegt; die Octave ist das gewöhnlichste Maass, auch Nonen sind häufig, sogar Decimen als Gränzpunkte der Melodie nicht ungewöhnlich. Wenn wir nun in jener ungermanischen Kurzlebigkeit das Hauptzeugniss ihrer Nationalität erblicken, so entgeht uns nicht die Unsicherheit dieser Schlussfolge, die auf einem einzigen Merkmal eine grosse Eigenthümlichkeit will dargestellt wissen. Von den Gründen indess, die theils historischen, theils idealen Inhaltes durch den Herausgeber beigebracht werden, ist auch nur ein einziger von historischer Bedeutung, nämlich der IX, V genannte, dass die Namen beider tunes im Volksmunde des Hoch- und Niederlandes dieselben sind. Rechnen wir diese beiden einander kreuzenden Ergebnisse gegen einander

---

*) Dass diese northern varieties and differences die von Mainzer mitgetheilten gaelic tunes sind, muss man aus dem Zusammenhange errathen.

Google

ab, so scheint es, dass keine Vermittelung übrig bleibt, als:

1. die Melodieen sind vermöge ihrer eigenthümlichen Führung als national-ungermanische zu erkennen;
2. jedoch sind wichtige Spuren vorhanden, sie dennoch als von germanischen abgeleitete zu erkennen.

Dass nun dieses National-Ungermanische eben gälisch sei, ist durch den Ort der Auffindung so ziemlich bestätigt; dem genaueren Kenner celtischer und irischer Melodieen wird auch nicht entgehen, wie nahe diese Psalmweisen jenen weltlichen längst schon bekannten anklingen. Charakteristisch ist besonders die melismatische Verbrämung, die freilich in dieser Ausdehnung bei den (herderschen) marxschen und anderen weltlichen Weisen nirgend anzutreffen ist und keinen näheren Vergleichspunct bietet, als die morgenländischen, besonders indischen und arabischen Weisen. Diejenigen, die das Celtische dem Semitischen verwandt nennen, können in diesen Melismen eine Bestätigung ihrer Ansicht finden. Der wenn auch falsche oft wohlklingende Ton ist dennoch in beiden, semitischen wie celtischen Melodieen, zugleich ein eintöniger, auf wenige charakteristische Wendungen beschränkter.

Freilich ist bei diesem unseren Urtheil nicht ausser Acht zu lassen, dass uns durch Hrn. Mainzer nicht mehr als fünf Weisen mitgetheilt sind. Es entsteht die Frage: für wie viele Lieder diese in Gebrauch, und ob dieses die einzigen geistlichen Weisen der Hochschotten sind. Da jene fünf jedesmal einem anderen Orte angehören, so erstaunt man natürlich, bei einem so liederreichen Volke, bei so grosser Begabung zum Gesange wie sie Mackay rühmt (XXII), nicht mehrere Weisen kennen zu lernen, als je eine für jeden Ort, während z. B. in Deutschland nicht nur zu Luther's Zeit, sondern auch jetzt noch der Vorrath an bräuchlichen geistlichen und weltlichen Weisen für den kleinsten Bezirk die Hunderte übersteigt. Oder soll es heissen, dass jene fünf Weisen den angegebenen Shires von Ross, Inverness, Sutherland und Caithness (XXIII) gemeinsam zugehören: selbst dann ist die Zahl gering, und kann ein sicheres Urtheil über Natur und Alter aus so wenigen abzuleiten, wenigstens ist uns aus dem Mitgetheilten die Mannichfaltigkeit (It has many gradations, IX. Z. 12 v. u. Vergl. X. 1: diversity of character — they vary in the different parts of the country) nicht sichtbar geworden.

(Beschluss folgt.)

BIOGRAPHISCHES.

Sophie Schloss

wurde geboren in Köln den 12. Dezember 1822, erhielt den ersten Unterricht im Gesange von dem dasigen Domkapellmeister *Leibl*, ging dann nach Paris, wo sie zwei Jahre *Bordogni's* Unterricht genoss, und kehrte 1839 nach Deutschland zurück, wo sie zum ersten Male bei dem rheinischen Musikfeste zu Düsseldorf, im Sommer 1839, öffentlich auftrat. *Mendelssohn Bartholdy*, welcher dieses Musikfest dirigirte, gewann sie für die Leipziger Gewandhausconcerte, wo sie während der Saison 1839 — 1840 als zweite Sängerin sich den Beifall des Publicums erwarb. (Erste Sängerin war damals Fräulein *Elise Meerti* aus Brüssel, jetzt verehelichte *Blaes*.) Im folgenden Winter, 1840 — 1841, war sie die erste Sängerin der Gewandhausconcerte. Von Leipzig aus machte sie auch mehrere kleine Kunstreisen, z. B. nach Halle, Berlin, Weimar u. s. w. Später reiste sie einige Jahre hindurch in England, Schottland und Irland, hielt sich namentlich längere Zeit in London auf, und kehrte von da für den Winter 1846—1847 wieder in ihre frühere Stellung als Sängerin der Gewandhausconcerte nach Leipzig zurück. Auch im gegenwärtigen Winter weilt sie als solche in Leipzig.

FEUILLETON.

In Frankfurt am Main liess sich der seit Kurzem an der dasigen Oberkirche als Organist lebende *Vierling* neulich in einem Concerte als tüchtiger Pianofortespieler (Mendelssohn's G moll-Concert) und trefflicher Componist (zwei Duetten aus seinem Oratorium Simson) hören.

F. A. Ackermann, „Organist und Umschaffer der grossen simplificirten Kirchenorgel zu Lüneburg" (wie er sich nennt) veröffentlicht im Hamburger Correspondenten den Vorschlag zu einer Disposition der neu zu erbauenden Orgel in der Petrikirche zu Hamburg (Vergl. Allgem. musikal. Zeitung 1847 Nr. 27, S. 457 sqq.). Er bekennt sich zu Abt Vogler's Grundsätzen. Seit fast 50 Jahren, sagt er, habe er sich mit der Mechanik der Orgel und dem Orgelwesen beschäftigt, den Schlüssel zu Vogler's Simplificationssystem der Orgel gefunden und danach die Orgel in Lüneburg umgeschaffen. Alle sogenannten Mixturen und deren winzige Abarten: Sesquialter, Scharf, Rauschquint u. s. w. verwirft er ebenso wie die Doublette-Register. [illegible] scharf recensirten Dispositionsentwurf findet er einen so strengen [illegible]

So eben ist in der Hinrichs'schen Buchhandlung zu Leipzig erschienen: „Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde. Von *W. A. Lampadius*."

Neue Opern. Am 12. Dezember in Dresden: „Der versiegelte Bürgermeister", nach Raupach's Posse, Musik von *H. Schmidt*, dem Tenoristen und jetzigen Regisseur der Dresdener Oper. — Im Leipziger städtischen Theater gefiel: „Einmalhunderttausend Thaler", Posse von D. Kalisch mit Musik von *F. Gährich*, dem bekannten Symphonieen-Componisten (früher in Leipzig). — Am königlichen Theater in Berlin den 20. Dezember: „Annette", Operette in einem Aufzuge von *Otto Tiehsen*. Fand Beifall. — *Verdi's* Nabuchodonosor ist in Frankfurt am Main gefallen, in Köln dagegen ist er so gut wie durchgefallen.

Wie es heisst, wird sich die Oper am Theater an der Wien nächste Ostern auflösen.

Der Intendant des Hoftheaters zu München, Freiherr v. *Frays*, hat seine Entlassung erhalten. Sein Nachfolger ist noch nicht ernannt; einstweilen vertritt Freiherr von *Poissl* seine Stelle.

In Darmstadt liess sich der von da gebürtige Virtuose *Eduard Breuning* auf dem neu erfundenen Instrumente „Piano contante" (mehr unter dem Namen Harmonica-Piano bekannt) mit vielem Beifall hören. *Breuning* ist ein Schüler von *Aloys Schmitt* in Frankfurt am Main, und hat sich ein halbes Jahr lang in Paris aufgehalten, wo sein Instrument (es ist in Wien gebaut) ebenfalls die lebhafteste Theilnahme erregte.

In Offenbach am Main besteht seit einem Jahre ein Blechinstrumentalmusikverein von 18 Mitgliedern aus dem Bürgerstande gebildet, der jüngst sein erstes Stiftungsfest feierte und dabei ein rühmliches Beweis von Fertigkeit ablegte. Die Gesellschaft hat seit ihrem Bestehen bereits über 1000 Fl. allein für Instrumente ausgegeben. Die musikalische Leitung besorgt der dasige Stadtmusiker Herr *Müller*.

Am 30. December 1847 wurde *Gustav Schmidt's* Oper „Prinz Eugen, der edle Ritter" in Leipzig zum ersten Mal aufgeführt und mit allgemeinem Beifall aufgenommen. Der Componist so wie mehrere Darsteller wurden gerufen. Unter den Letzteren waren besonders Frau *Günther-Bachmann* als *Angelina* und Herr *Behr* als Jacob vortrefflich.

Auch in Lübeck hat eine Todtenfeier *Mendelssohn Bartholdy's* Statt gefunden, wobei zur Aufführung kamen: Der Choral „Verleih' uns Frieden"; — die Meeresstille-Ouverture; — Violinconcert, gespielt vom Musikdirector *Bach*; — Sopran-Arie aus Paulus; — acht Nummern aus dem Elias; — Pianofortconcert (G moll), gespielt von Herrn *Schreinzer*; — Chor aus Paulus: „Siehe, wir preisen selig". — Uebrigens ist diesen Winter ein reges Musikleben in Lübeck. Am 11. December führte Musikdirector *Bach* mit dem Gesangvereine *Schumann's* „Paradies und Peri" recht brav auf. — Herr *Schreinzer* gab im Verein mit den Herren *W. Pape*, *F. Bartelmann* und *Wittmer* seine erste Quartett-Unterhaltung (Quartett in G moll von Mozart, Fismoll-Sonate von Hummel, grosses Trio in B von Beethoven). — Auch die Oper ist in dieser Saison recht gut, nur fehlt ihr zur Zeit noch ein eigentlicher Bassist.

Am 25. December v. J. starb in Breslau, wo sie seit Kurzem engagirt war, die junge Sängerin *Anna Simon* aus Leipzig.

Die Braunschweiger Bühne hat schon wieder eine neue *Oper* vorgeführt: „Karl der Fünfte vor Tunis", grosse *Oper* in drei Aufzügen, Musik von dem dortigen Kammermusiker *Stöppler*. Sie fand vielen Beifall und der Componist wurde am Ende des Stückes gerufen.

Auch *Balfe's* neueste *Oper* „The maid of honour" hat gefallen. Sie wurde am 20. December zum ersten Mal auf dem Drurylane-Theater zu London aufgeführt.

Ferdinand Stegmayer, zuletzt Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, hat sich wieder nach seiner Vaterstadt Wien gewendet, von der er viele Jahre fern war, er will sich dem Gesangunterrichte widmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. Lobe.

Ankündigungen.

Bei **W. Körner** in Erfurt erscheinen auch für 1848:

Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt, herausgegeben von **E. Hentschel.** 8. Jahrg. 1 Thlr.

Urania. Eine musikalische Zeitschrift, herausgegeben von **G. W. Körner.** 5. Jahrg. 1 Thlr.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig werden nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Decker, Const., Loin et Elle. Deux pièces caractéristiques pour le piano. Op. 23a.
— — Notturno p. le piano. Op. 23b.
Gutmann, Adolph, Dix Etudes pour le piano. Op. 12, à deux suites.
Kessler, J. C. (de Lemberg), Cantilène et Toccata p. le piano. Op. 43.
— — Impromptu p. le piano. Op. 44.
Marschner, H., Trio p. Pf. Violon et Vcelle. No. V. in H moll.
Thalberg, Sigism., Trio p. Pfte. Violon et Vcelle.

Musikalien-Gesuch.

Ich suche die von **Joh. Ludw. Krebs**, seiner Zeit namentlich in Nürnberg bei Balthasar Schmid Wittib gestoch. Clavier-Uebungen aus der 2ten Lieferung an gegen Bezahlung. — Auch Exemplare seiner früher oder später erschienenen Chorale und Orgelsachen, im Originale oder in correcten Abschriften, sind nicht minder erwünscht.

Leipzig, im December 1847.

Fr. Hofmeister.

Preis-Polka's und Preis-Galop.

Unter den zum 12ten December d. J. zur Preisbewerbung in Prag eingesandten 100 Polka's und Galop's haben folgende durch das Loos eines von mehr als 3000 Personen anwesenden Publicum's den Preis erhalten, und zwar:

1sten Preis. Melodie-Polka von F. W. Swoboda.
2ten Preis. Marien-Polka von Karl Pessl.
3ten Preis. Lachtäubchen-Polka von Math. Ringelsberg.
4ten Preis. Heimen-Galop von Jos. Kürner.

Dieselben sind in der Kunst- und Musikalien-Handlung von **Joh. Hoffmann** in Prag für Pianoforte (Preis 48 Kr.) erschienen. Abschriften der Orchesterstimmen sind ebenfalls zu haben.

Bei **N. Simrock** in Bonn ist erschienen:

H. Neumann, Op. 8. 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor, Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Die vier Stimmen allein 20 Sgr.

Ferd. Hiller, Kriegslied von Emanuel Geibel, für 4stimmigen Männerchor, der Dresdner Liedertafel gewidmet. Pr. 8 Sgr. Die vier Stimmen allein 5 Sgr.

Im Verlage von **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg ist erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Hannefeldt, Edgar, Elegie den Manen Felix Mendelssohn Bartholdy's geweiht von Caroline Pierson, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. Nr. 2. 1848.

Inhalt: Klang. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Kassel. Aus St. Petersburg. Aus Göttingen. — *Recension.* — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Klang.

Bei gar manchem Instrumentalwerke früherer und neuerer Zeit wird man fast gezwungen zu glauben, der Componist habe Alles in sich gehabt, nur nicht das klare Bewusstsein des ersten unerlässlichen Princips aller Instrumentation, nämlich des durchaus und überall schönen Klanges. In dem Orchester ruhen unerschöpfliche Verbindungen und Mischungen der Instrumente, von zweien bis zu allen. Aber nicht alle thun dem Ohre wohl, und alle die dem Ohre nicht wohlthun, taugen nichts, sind nicht ästhetisch, nicht schön. Findet man nicht in manchen Compositionen Stellen, die dem Ohr unangenehm sind, die ihm missfallen, die ihm physisch widerwärtig sind, es zerreissen? Solche Stellen mögen sonstige Verdienste haben, ausdrucksvolle Melodie, psychologische Wahrheit, u. s. w., sie sind doch verloren, wenn ihnen die anmuthende Klanghülle fehlt. Ein hässlicher Klang ist hässlich, und die Kunst darf wohl Hässliches abbilden, aber nicht mit wirklich hässlichen Mitteln. Vom Sänger verlangt man vor Allem und zuerst einen schönen Klang der Stimme. Von jedem Virtuosen, von jedem Instrumente vor Allem einen schönen Ton, will sagen Klang. Wie schrecklich, fürchterlich, herzzerreissend der Stoff sein mag, welchen die Künstler durch ihre verschiedenen Kunstmedien, Stimme oder Instrument, zu schildern haben, der Klang darf niemals schrecklich, muss immer schön, d. h. dem Ohre angenehm erscheinen.

Auch das Orchester ist ein Instrument. Welche Dinge es auch auszudrücken hat, es muss es durchgängig wohlklingend für das Ohr thun. So widerwärtig uns eine abgesungene, krächzende Singstimme, so widerwärtig uns eine quiekende Klarinette, eine kratzende Geige ist, so widerwärtig sind uns krächzende, quiekende, kratzende Orchesterzusammenklänge. Man frage sein Ohr, was es bei manchen, besonders neueren Orchestereffecten empfindet? Unangenehmes, Hartes, Rauhes, wird man oft genug als Antwort erhalten. Die Instrumentationsbilder aus früheren Zeiten, als manche Blasinstrumente noch gar nicht in Gebrauch waren, sind oft dürr, trocken. Nach und nach fühlte man das Bedürfniss nach volleren, angenehmeren Klängen, nach höherem Wohllaut. Was macht den besonderen Zauber der Haydn'schen, Mozart'schen und der allermeisten Beethoven'schen Werke vorzüglich mit aus? Ist es nicht der zauberische Wohllaut, welchen diese Meister dem Orchester in allen ihren Bildern, von dem Lieblichsten bis zum Schrecklichsten, zu verleihen wissen? Gibt es etwas Furchtbareres für das Orchester auszudrücken, als die rasenden Furien, die den Don Juan in die glühende Hölle stürzen? Die Seele schaudert bei den Mozart'schen Figuren, Harmonien, aber das Ohr wird zugleich entzückt durch den Zauber des Zusammenklanges. Darin liegt ein Hauptmoment, warum Mozart in seinen Opern und Instrumentalwerken auf das ganze Volk wirkt, dem sonst mancher tiefere darin Liegende entgehen muss; aber den Wohlklang einer Composition fühlt jedes Ohr, der Reiz des Wohlklanges vergnügt alle Welt. Und doch entziehen ihn manche neuere Componisten ihren sonst verdienstlichen Bildern sehr oder ganz, und bilden sie zuweilen zu Klängen um, vor denen man fliehen möchte! Es gibt kein Bild in dem ganzen Universum, das, wie schrecklich geschildert, in angenehmem Klange erscheinen dürfte, und wenn der Componist den Weltuntergang zu malen hätte, und unsere Seele ginge in der Wahrheit der Schilderung schaudernd mit unter, das Ohr müsste in Wollust schwelgen. Dann wird selbst der Graus, in den uns der Künstler versetzt, ein Genuss. Quält er aber ausser der Seele auch das Ohr, so erkennen wir seine Schilderung gewiss nicht für ein gelungenes Kunstwerk an, denn seine Darstellung des Schrecklichen empfinden wir nicht mehr als eine gelungene Täuschung, sondern als eine unmittelbare unangenehme Wirklichkeit, und kommen nicht wieder. Kurz. Im schrecklichsten der Schrecken selbst muss der Hörer vor Entzücken schwelgen, und dieses Entzücken ihm zu verschaffen, hat der Componist in seiner Gewalt durch den Zauber des Wohlklanges, in welchem verklärt er seine Schreckensbilder durch das Ohr in die Seele schickt.

L.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Concert im Saale des Gewandhauses, gegeben von *Sophie Schloss*, Montag, den 10. Ja-

Digitized by Google

nuar. — Ouverture von Rietz. — Recitativ und Arie aus „Semiramide" von Rossini, vorgetragen von der Concertgeberin. — Andante e Allegro scherzoso für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *J. Joachim*. — Zwei Lieder: „Wach auf!" und „Zwiegesang" v. Spohr, vorgetragen von der Concertgeberin. — Fantasie über Thema's aus dem Freischütz für Violoncello, componirt und vorgetragen von Herrn *B. Cossmann*. — Arie von Meyerbeer, vorgetragen von der Concertgeberin. — Symphonie Nr. 3 (Amoll) von N. W. Gade.

Als ich die Ouverture von Rietz zum ersten Male gehört hatte, schrieb ich hin: sie ist unklar. Nachdem ich sie bei heutiger Aufführung von Neuem aufmerksam verfolgt, sage ich: ich habe mich geirrt. Wem etwas Aehnliches im Reiche der Tonkunst niemals begegnet ist, der greife nach dem Steine. Man sollte nach dem erstmaligen Hören einer Composition nie hinschreiben, was für ein Urtheil genommen werden könnte. Die Ouverture wurde rauschend applaudirt. — Fräul. *Schloss* ist nicht allein eine ausgezeichnete Sängerin, sondern auch sehr beliebt wegen ihrer Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit. Das Publicum war sehr zahlreich versammelt, empfing die Künstlerin lebhaft, und zollte ihren verschiedenen Vorträgen warmen verdienten Beifall. — Herrn *Cossmann* betreffend, könnten wir nur früher Ausgesprochenes wiederholen. Er ist auf seinem schwierigen Instrumente ein Virtuos im gediegensten Sinne des Wortes, seiner Composition dagegen kann zur Zeit ein höherer künstlerischer Werth noch nicht zugesprochen werden. — Ziemlich dasselbe darf man wohl auch von Herrn *Joachim* sagen. Ob die heutige Composition sein erster Versuch war, weiss ich nicht. Talent ist gewiss vorhanden. Aber die ersten Versuche des schaffenden Künstlers können keine Meisterwerke sein. In der technischen Handhabung der Mittel ist Herr *Joachim* auch hier schon recht gewandt, die Erfindung dagegen zeigte noch nichts Ungewöhnliches. Dass die Principalstimme an mehreren Stellen von dem Orchester zu reich begleitet und dadurch verdunkelt wurde, ist einem jungen Componisten um so weniger übel zu nehmen, als dies ein Fehler ist, den die gewandtesten Meister nicht immer zu vermeiden wissen. Herr *Joachim* erhielt natürlich rauschenden Beifall.

Die neue Symphonie von *Gade* wurde bei der heutigen Wiederholung noch enthusiastischer als das erste Mal aufgenommen. Ich werde dem herrlichen Werke ein sorgsames Studium widmen, und dann versuchen, ein klares Bild davon zu geben, soweit es mit den armen Worten möglich ist.

Kassel, im December 1847. — Wir haben hier während der letztvergangenen Zeit mehrere stille Wochen verlebt. In Folge des Hinscheidens des Kurfürsten Wilhelm II. trat allgemeine Landestrauer ein, das Theater wurde geschlossen und alle öffentlichen, rauschenden Vergnügungen, namentlich musikalische Unterhaltungen, wurden eingestellt. Diese plötzliche musikalische Unthätigkeit, welche sich sogar bis auf Privatzirkel erstreckte, wurde für die Kunstfreunde um so fühlbarer, da während der Monate October und November mehrere grössere Concertaufführungen von Seiten der Dilettantenvereine mit Liebe und Eifer vorbereitet worden, und überdies auch unsere Oper ein regeres Leben erhielt als bisher und sich einer immer mehr wachsenden Theilnahme zu erfreuen hatte.

Vor Allem erregten die Gastvorstellungen der königl. würtembergischen Kammersängerin Fräul. *Emilie Walter* ein mehr als gewöhnliches Interesse. Jedes ihrer hiesigen Debuts war von glänzendem Erfolge begleitet. Sie trat als „Romeo", „Norma" und „Fidelio" hier auf und leistete vorzugsweise in den beiden erstgenannten Partien Vortreffliches, aber auch selbst nach der Darstellung des Fidelio wurde sie stürmisch gerufen. In Fräul. *Walter*, welche nunmehr unter höchst vortheilhaften Bedingungen auf ein Jahr für unsere Bühne gewonnen ist, haben wir die Bekanntschaft einer Künstlerin gemacht, die nicht nur von der Natur mit seltenen Mitteln begabt ist, sondern dieselben auch auf eine wahrhaft künstlerische Weise zu verwenden weiss. Ihre Gesangsleistungen sind, indem sie von einem charakteristischen Spiele unterstützt werden, von seltener dramatischer Wirkung. Wie die Persönlichkeit der reich begabten Künstlerin, tritt uns auch die Stimme mehr imponirend als anlockend entgegen. Stärke, Fülle und Reinheit sind die Eigenschaften, durch welche sich die Stimme vor Allem auszeichnet, aber dennoch auch noch in Betracht ihrer seltenen Klangfülle höchst erfreuliche Biegsamkeit, und zwar vorzugsweise in der Octave vom eingestrichenen bis zum zweigestrichenen Es. Innerhalb dieser Octave bewahrt die Sängerin einen möglichst leichten, freien und gleichartigen Ansatz und bewegt sich darin in Beziehung auf den oft sehr sinnig gewählten Klangwechsel, der dem Vortrage grossen Reiz verleiht, am Ungezwungensten und Mannichfaltigsten. Das eine Mal giebt sie ihren Tönen die vollkommene Entwickelung, das andere Mal wirft sie dieselben mit bewunderungswürdiger Sicherheit leicht und kräftig dahin, je nachdem es ihrer stets reinen künstlerischen Intention entspricht. Ihre Accentuation ist bestimmt und sinngemäss, ihre Nuancirung fein und geschmackvoll, und zeugt von innigem Verständnisse und geistreicher Auffassung der Musik. Die Töne über dem zweigestrichenen Es sind, obschon von auffallend verschiedenem Charakter, doch an Stärke den tiefer liegenden gleich, wo nicht überwiegend. Nun erscheinen die Töne von e bis a der zweigestrichenen Octave oft kurz nach einander in einer auffallend verschiedenen Klangfarbe, ihr Klang erhält etwas intensiv Schwebendes und erscheint nicht für jeden Gefühlsausdruck geeignet. Dass die Künstlerin über diese Töne nicht so unbeschränkt, wie über die tieferen zu gebieten vermag, ist in den Momenten am Auffallendsten merklich, wo sie — wenn auch nur momentan — nach dem Ansatze derselben sucht. Aber gerade dabei offenbart sich ihre anerkennenswerthe Geschicklichkeit. Was nun endlich die Töne über dem oben schon bezeichneten A betrifft, so mangelt ihnen zwar nicht die befriedigende Reinheit, wohl aber der Klangschwung, welcher den mittleren Tönen des Stimmumfanges in so höchst erfreulichem Maasse eigen ist.

Herr *Francke*, vom Hoftheater zu Petersburg, debütirte als „Hüon“ in Oberon, „Georg“ in der weissen Frau und „Robert“ in der Meyerbeer'schen Oper. Die erste Leistung stand gegen die folgenden weit zurück, woran eine sichtliche Indisposition des Sängers schuld war. Seine übrigen Darstellungen verdienen lobende Anerkennung, indem jede derselben den reich begabten und praktisch erfahrenen Künstler erkennen liess. Jedoch ist es weit mehr die natürliche Begabung, welcher der Sänger die ihm vielseitig bewiesene Theilnahme verdankt, als ein bis zu den feinsten Abstufungen ausgebildeter Vortrag und ein bis in die kleinsten Details durchdachtes Spiel. Nicht unerwähnt lassen können wir, dass bei der erfreulichen Deutlichkeit des Gesanges die Aussprache mitunter auffallend hart ward. Auch haben wir, obwohl die Stimme in den verschiedenen Regionen des vollkommen ausreichenden Umfanges leicht und gut anspricht, zu bedauern, dass der Klang derselben (mit Ausnahme des Falsets, das sehr stark und schön ist) nicht in ungetrübtester Klarheit und anziehendster Frische erscheint, und zwar um so mehr, als wir mit der Gesangsweise des Künstlers im Allgemeinen einverstanden sind und deutlich zu erkennen vermögen, dass der freien Ausströmung des Klanges nicht eine falsche Verwendung der Stimmmittel, sondern lediglich andere physische Hindernisse entgegentreten, welche es ausser Zweifel setzen, dass die Stimme gegenwärtig nicht vollkommen gesund ist. Das, was Einige im figürlichen Sinne das Metall der Stimme, Andere den Schmelz der Töne nennen, ist es, was wir bei der übrigens jeder Modification fähigen Stimme des erfahrenen Sängers vermissen. Auch Herr *Francke* ist, dem Vernehmen nach, mit einem ansehnlichen Gehalt auf ein Jahr engagirt worden.

In Fräulein *Kletz*, vom Stadttheater zu Lübeck, lernten wir eine von Natur mit sehr erfreulichen Anlagen ausgerüstete Sängerin kennen, welche jedoch bei ihrem ersten Auftreten als Gräfin in Figaro's Hochzeit zu sehr befangen schien und auch zu wenig Routine in Gesang und Spiel bekundete, als dass sie es vermochte, ihre natürlichen Vorzüge in dem gewünschten Grade hervortreten zu lassen. Nicht der wohlthuende, weiche Charakter ihrer klangvollen Stimme ist es allein, durch welchen die junge Künstlerin ein mehr als gewöhnliches Interesse einflösst, sondern auch das natürliche Geschick und das richtige Gefühl, welches sie bei dem Gesange offenbart, das bekanntlich nicht angelernt, auch nicht durch das eifrigste Studium ersetzt werden kann, sondern angeboren sein muss, und überdies auch die Leichtigkeit der Ansprache der Töne, wie auch die Reinheit und Deutlichkeit des Gesanges. Wo so viele gute Eigenschaften sich vereinigt finden, wie bei Fräul. *Kletz*, und wo sie, selbst bei grosser Befangenheit, auf so erfreuliche Weise zur Entwickelung gelangen, wo mithin der natürliche Beruf zum Gesange nicht mehr in Frage steht, da dürften die durch die Kunstlehre zu erlangenden Gesangseigenschaften bei beharrlichem Studium nicht lange vermisst werden.

Schliesslich gedenken wir noch mit wahrem Vergnügen einer Quartett-Matinée, welche Herr General-Musikdirektor *Spohr* zum Vortheil eines seiner Schüler, des Herrn *Malibran* aus *Paris*, unlängst veranstaltet hatte. Vor einem zwar nicht sehr zahlreichen, aber durchaus gewählten Publikum gelangten ein Quartett in Esdur von Spohr, das erste Quintett in Esdur von Beethoven und das dritte Doppelquartett von Spohr auf treffliche Weise zu Gehör. Der Part der ersten Geige wurde im Quartett von Herrn *Malibran*, im Quintett von Herrn *Hilf* und im Doppelquartett von Hrn. General-Musikdirektor *Spohr* ausgeführt. Von Geigern wirkte ausser den bereits Genannten im Doppelquartett noch Herr *Bott* mit. Die Bratsche war durch die Hrn. *Wedemmüller*, *Malibran* und *Stahle* und das Cello durch die Herren *Knoop* und *Schunnert* vertreten.

O. K.

Aus St. Petersburg. — Sommer- und Herbstbericht. — (Beschluss.) Es geht mit dem hiesigen Publicum eine Veränderung vor, das ist unverkennbar. Was sonst unwiderstehlich reizte und anzog, was nur angekündigt zu werden bedurfte, um alle Welt in Bewegung zu bringen, italienische Oper und Virtuosenconcerte, das findet jetzt nur noch ein dürftiges, erzwungenes Interesse. Ob nun diese Krisis aus dem Ueberhandnehmen der rein materiellen Interessen entstehe, oder aus vorgeschrittenen Kunstanforderungen, ob sie zum Schlimmeren führen werde, oder zum Besseren, — das kann nur die Zukunft lehren, denn das capriciöse Petersburger Publicum macht oft die wohlbedachtesten Voraussetzungen zu Schanden. Ja ein ehrlicher Deutscher, der mit Haydn und Mozart, mit Gluck und Beethoven aufgewachsen ist, der wird natürlich der gehaltlosen süsslichen italienischen Musik, der abgedroschenen Virtuosenkunststückchen gar bald überdrüssig und fühlt oft einen grimmigen Heisshunger nach seiner altgewohnten besseren Kost. Für eine Beethoven'sche Symphonie, für eine deutsche oder gute französische Oper würde er mit Vergnügen sein Erstgeburtsrecht verkaufen. Wie dem Tantalus, schweben ihm die köstlichen Früchte des Genusses, fast nur aus Künstlern ersten Ranges bestehenden Orchester, die ungeheuren Mittel aller Art, welche dem hiesigen Kunstinstitute zu Gebote stehen, vor den Augen, aber ergreifen, geniessen, so wie er es möchte, darf er sie nicht, seinen Hunger muss er sich vergehen lassen, wenn er ihn nicht durch irgend ein gefälliges Clavierarrangement und die Hoffnung auf bessere Zeiten beschwichtigen kann. Glücklicherweise verstehen wir Deutsche uns vortrefflich auf's Hoffen. Es wird Manchem unglaublich erscheinen, dass die Aufführung einer guten Symphonie hier fast zu den Unmöglichkeiten gehört. Und doch ist es so. Ich bin jetzt fast drei Jahre hier und habe während der ganzen Zeit nur in einem Concerte der philharmonischen Gesellschaft Mendelssohn's Amoll-Symphonie und in Concerten unseres würdigen *Louis Maurer* dessen eigene Symphonie in Fmoll, die Beethoven'sche in Cmoll und den ersten Satz der Pastorale desselben Meisters öffentlich aufführen gehört, also 3¼ Symphonieen für 3 Jahre! Wie willkommen im vorigen Winter *Berlioz* mit seinen interessanten Compositionen und den sorgfältigen Ausführun-

Digitized by Google

gen sein musste, kann man sich leicht vorstellen. Es ist wahr, es besteht hier ein Symphonie-Verein, welcher allwöchentlich ein Concert gibt, worin nur Symphonieen und andere grössere Instrumentalwerke aufgeführt werden. Aber da dieser Verein grösstentheils aus Dilettanten besteht und seine Concerte statutenmässig ohne irgend eine vorhergehende Probe gibt, so habe ich mich, ungeachtet des geringen Abonnementspreises, wodurch Viele angezogen werden, doch noch nicht entschliessen können, ihn zu besuchen. Glücklicherweise bieten die gastfreundlichen Häuser einiger Mäzene der wahren Kunst zuweilen Gelegenheit, eine tüchtige Symphonie in würdiger Ausführung privatim zu hören.

Das einzige öffentliche Unternehmen, durch welches die ernste Musik auf eine würdige Art repräsentirt wird, sind die Quartettmatinéen, welche Herr *Vieuxtemps* im Vereine mit den Herren Gebrüdern *Albrecht* und *Gross* auch dieses Jahr wieder eröffnet hat. *Vieuxtemps* ist, was man bei grossen Virtuosen so selten findet, ein ausgezeichneter Quartettspieler. Er weiss seine Virtuosität meistens in den rechten Schranken zu halten (bei einigen, im rapidesten Tempo genommenen Finale'n Haydn'scher Quartette machte er sich wohl etwas zu sehr geltend) und ist zugleich ein so gründlich gebildeter und denkender Künstler (wieder bei einem Virtuosen eine rara avis), dass er der Tendenz einer jeden Composition bis in die tiefsten Fasern zu folgen versteht und auch die leiseste Nüance zur klaren Anschaulichkeit bringt. *Gross* ist in derselben Weise ein vortrefflicher Cellist und überhaupt durch seine ernste Kunstrichtung ganz besonders zum Quartettspiele befähigt. Auch dürfte es schwer sein, ihm in dieser Beziehung gleichzukommen. Ihm wäre, *Vieuxtemps'* ausserordentlich schöner Geige gegenüber, nur ein sonoreres Instrument zu wünschen. Die Gebrüder *Albrecht* schliessen sich ihren Collegen angemessen an. Das Zusammenspiel dieses Quartettes hat seit vorigem Winter, wo es zuerst zusammen trat, bedeutend an Einheit und Rundung gewonnen und wird sich, wenn (was zu hoffen und erwarten ist) dieses schöne Unternehmen länger fortbesteht, gewiss bald zur gänzlichen Vollkommenheit ausbilden. In den vier Matinéen, welche bis jetzt stattfanden, wurden (mit Ausnahme eines Onslow'schen Quintetts) nur Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven ausgeführt. Auch spielte *Vieuxtemps* mit gewaltiger Energie und Virtuosität Seb. Bach's wunderbare Ciaccona (mit der von Mendelssohn hinzugefügten Clavierbegleitung). Ausser zwei Streichquartetten bringt jede Matinée noch ein Stück unter Mitwirkung des Piano's. In der ersten spielte der kürzlich aus Wien hieher gekommene Herr *Lewy* Fr. Schubert's Esdur-Trio, in der zweiten Herr *Gerke* Mendelssohn's Hmoll Quartett, in der dritten spielte ich Robert Schumann's Esdur-Quintett. In der vierten endlich spielte *Vieuxtemps* anstatt des Clavierstückes die erwähnte Bach'sche Ciaccona. Alle wahren Musikfreunde unserer Stadt versammeln sich regelmässig und mit dem lebhaftesten Interesse in diesen Matinéen. Leider beweist ihre geringe Zahl (es mögen kaum 100 bis 150 Personen sein), wie traurig es hier mit dem Sinne für ernste Musik bestellt ist. — Als Virtuose trat *Vieuxtemps* bis jetzt nur ein einziges Mal auf. Es war dieses gleich nach seiner Rückkehr von London, in einem Wohlthätigkeitsconcerte im Vauxhall zu Pawlowsk. Auch Fräul. *Cristiani* und der tüchtige Pianist Herr *Frankmann* spielten in diesem Concerte.

Ausländische Blätter haben vielfach von der Hieherkunft der Mad. *Schröder-Devrient*, ja sogar von ihrem Engagement an der hiesigen italienischen Oper gesprochen. Die letztere Nachricht ist durchaus unbegründet, doch die Ankunft der schon so lange berühmten Sängerin scheint uns wirklich bevorzustehen, da sie bereits in Riga gastirt. Man ist sehr gespannt, auf welche Weise Mad. *Schröder-Devrient* ein öffentliches Auftreten hier bewerkstelligen wird. Eine deutsche Opernvorstellung ist hier jetzt eine offenbare Unmöglichkeit, da weder ein erster, noch ein zweiter Tenor, weder ein Bariton noch ein Bass vorhanden ist. Ein Gastspiel in der italienischen Oper zu erlangen, dürfte der deutschen Sängerin schwerlich gelingen, und selbst in diesem unerhört glücklichen Falle würde sie neben Sängerinnen wie die *Frezzolini* und die *de Giuli Borsi* einen äusserst schwierigen Stand haben. Man hat von Concerten gesprochen, in denen sie auftreten werde, aber nie wird vor den Fasten ein öffentliches Concert erlaubt (selbst *Vieuxtemps'* Matinéen finden privatim Statt), und ein Privatconcert dürfte Mad. *Schröder-Devrient* doch wohl nicht genügen.

Ueber das, was die nächste Concertsaison uns bringen wird, verlautet bis jetzt wenig Bestimmtes. *Ernst* hat versprochen, wieder zu kommen, und es ist wohl zu erwarten, dass er sein Versprechen erfüllen werde, da er alle Ursache hat, mit Petersburg in jeder Hinsicht äusserst zufrieden zu sein. Auch heisst es, die Geschwister *Milanollo* werden kommen, doch weiss darüber Niemand etwas Bestimmtes. Der Künstler, welcher hier jetzt das günstigste Resultat erlangen dürfte, ist *Litolff*. Die hiesigen Journale und Zeitungen haben sich häufig und mit besonderer Vorliebe mit ihm beschäftigt, seine Compositionen sind hier mehrfach nachgestochen (was allerdings nichts Ungewöhnliches ist und fast allen Salonstücken für Piano geschieht) und werden sehr viel gespielt. Wenn *Litolff* diese günstigen Umstände benutzen wollte und diesen Winter hieher käme, er würde gewiss eine Aufnahme finden, wie er sie nur wünschen könnte. — Die philharmonische Gesellschaft (d. h. die Mitglieder der kaiserl. Orchester, welche während der Fastenzeit einige Male zu Concerten für ihre Wittwen- und Waisenkasse zusammentreten) wird den Elias von Mendelssohn aufführen. Die Liedertafel unter meiner Leitung bereitet eine Aufführung von desselben Meisters Chören zur Antigone vor. Der Tod Mendelssohn's hat auch hier eine tiefe Erschütterung hervorgebracht. Die ohnehin nur schwache Hoffnung auf ein Musikfest, welches er zu dirigiren versprochen hatte, wird nun wohl gänzlich aufgegeben werden müssen. Wie es heisst, wird nächstens dem geschiedenen Meister zu Ehren eine Todtenfeier auf eine grossartige und würdige Weise stattfinden.

B. Damcke.

Göttingen, den 28. December 1847. Der hiesige Liederkranz führte am 9. November dieses Jahres eine neue Cantate, das Hermannsdenkmal, Text von Dr. *A. Bock*, componirt von *H. Neumann*, zum ersten Male unter Leitung des Componisten selbst, der dazu von Mühlhausen gekommen war, auf. Die Composition wurde vom Publicum sehr günstig aufgenommen und auch wir möchten diese Cantate Männergesangvereinen angelegentlich empfehlen.

RECENSION.

Joseph Mainzer.

The gaelic psalm tunes of Ross-shire and the neighbouring counties. The harmony and introductory dissertation by J. M. Edinburgh, Johnstone etc. 1844. Gross 4. XXIV und 25 S.

Von

Dr. *Eduard Krüger.*

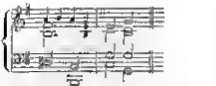
(Beschluss.)

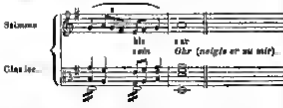
Noch ist ein Punct von Bedeutung im Vorigen nicht berührt, den wir hier erst hervorheben, weil er uns mehr als alles Uebrige einen inneren Grund für das Alter als für die Nationalität abzugeben scheint: dies sind die Anklänge an die Kirchentöne. Zwar sind auch diese in den wunderlichen Melismen mehr verhüllt als ausgelegt, aber man fühlt doch einen fremden Klang, der von unserer Zeit weit abliegt, in jenen Tönen durchschimmern. Hieraus aber einen bestimmteren Schluss zu ziehen auf die Abstammung, wie es der Herausgeber versucht (XI. XII), ist unmöglich, theils weil die Mittheilungen zu wenig zahlreich, theils weil jene Anklänge sehr leise und nur einem geübten Auge sichtbar sind. Nur das Alter, nämlich die Reformationszeit und das nächste Jahrhundert, ist darin erkennbar, weil damals auch wenig verbundene Völker in wunderbarer Uebereinstimmung alle dieser selben Kunstübung anhingen: ein Umstand, der durch Winterfeld's Forschungen bestätigt wird und wohl nirgend genügende Erklärung findet, als in der Betrachtung, wie seit den Kreuzzügen, also über 700 Jahre lang, alle europäischen Völker in der Hauptsache immer gemeinsame Leiden und Thaten, Ereignisse und Ideen erlebt haben. —

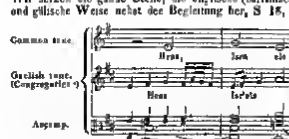
Der erste Gesang, mit Namen Dundee, bewegt sich in der vorausgesetzten Urgestalt, dem common oder lowland oder english tune, innerhalb der Sexte eingestrichenes G bis zweigestrichenes E auf jonische Weise, doch ohne Subsemitonium, sondern mit der kleinen Septime am Schlusse (Vergl. Text S. XII); das gaelic tune begränzt die Octave eingestrichenes E bis zweigestrichenes E. — Der zweite Gesang, French überschrieben, ist jonisch, der common tune im Bezirke einer None (eingestrichenes E bis zweigestrichenes F), der gaelic tune innerhalb einer Octave, letztere hohe Spannung ist jedoch vorübergehend, und der Hauptgang beschränkt sich auf den Umfang der Sexte in der ersten, zweiten und letzten Zeile. — Der dritte Gesang, Stilt, ist jonisch, der common tune im Bereich einer Sexte (eingestrichenes G bis zweigestrichenes E), der gaelic tune desgleichen, nur am Schlusse zur unteren Octave kühner abspringend — mehr im irischen Geiste als in dem der Kirchentöne. — Der vierte, Elgin, hat den Common tone überwiegend äolisch, doch im Anfang mit jonischem, in der Mitte mit phrygischem Anklange. Der Umfang des Common tune ist die Quinte eingestrichenes A bis zweigestrichenes E, des gaelic tune die Sexte eingestrichenes G bis zweigestrichenes E. In diesem Gesange ist jene vierte Regel, die der Herausgeber als Zeugniss der Ableitung aus dem Englischen aufstellt, nicht anwendbar, denn der Common tone schliesst mit A, der gaelic tune mit H; jener beginnt mit C, dieser mit A; überhaupt ist in diesem Gesange am wenigsten Uebereinstimmung zwischen common und gaelic tune. — Der letzte Gesang, Martyrs, beginnt im common tune äolisch, ist im Fortgange aber sehr frei und keinem bestimmten Tone angehörig; der Umfang des common tune ist die Septime eingestrichenes E bis zweigestrichenes D, des gaelic tune die None eingestrichenes E bis zweigestrichenes Fis.

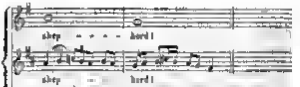
Aus dieser Uebersicht erkennen wir, dass Aeolisch und Jonisch, also fast unser Moll und Dur, überwaltet, nur innerhalb der mittleren Zeilen finden sich stärkere Anklänge an strengkirchliche Töne; Lydisches und Mixolydisches gar nicht, obwohl dies der Verfasser versichert (XI); Phrygisches einmal vorübergehend in dem schönsten der erwähnten common tone, der Elgin heisst; undeutliche oder unbekannte Wendungen mehrmals, wie der Schluss von Dundee mit der kleinen Septime A G A; von Martyrs mit H A H.

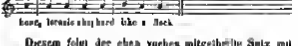
Fragen wir zuletzt nach dem absoluten Werthe dieser Gesänge, wie weit sie nämlich allgemeine Wirkung thun mögen als religiös künstlerische oder kirchlich poetische Musik, so ist die Antwort zum Theil im Vorigen gegeben. An Schönheit reichen sie nicht über, sondern allenfalls neben den meist bekannten gälischen Weisen, deren schönste aus *Marx* und *Beethoven* bekannt sind. Die unkritische Betrachtung des Herausgebers (XII. XIII.) ist nicht geeignet, uns weiter in den allgemeinen Kunstwerth einzuführen, es heisst dort nur, dass die Weisen „schön, wild oder rührend, elegisch" seien (very fine — very wild — touching and plaintive, — beautiful). Endlich sei noch bemerkt, dass Herr Mainzer zur Begleitung eigene Harmonieen beigefügt hat, wodurch freilich „eine Modification in dem ächten und offenbar kindlichen Charakter der Weisen herbeigeführt sei; doch wenn man wünsche sie verstanden und anerkannt zu sehen in all' ihrer natürlichen Schönheit, so müsse man nothwendig den Musikliebhabern Zugeständnisse machen" etc. (XI oben). Diese angefügten Harmonieen sind ganz bequem und spielbar eingerichtet, einige Male leicht verziert, wo dasselbe Melisma an verschiedenen Stellen erscheint, z. B. 2,2 und 5,3. Den Charakter der Kirchentöne bewahren diese Harmonieen nirgend als an zwei Stellen. Das erste ist ein gewaltsamer mixolydischer Schluss am Ende des Stilt S. 13, 3.

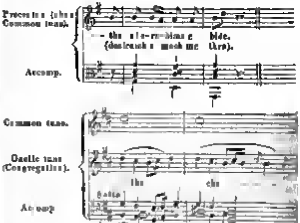












das zweite der phrygische Schluss mit der bekannten Wendung, doch in den Mittelstimmen hart geführt, S. 15, 3:

Eine Abweichung von der alten feierlichen Weise (a) gibt der Schluss desselben Liedes Elgin, S. 17, 3,3, wo die unrichtige Auflösung der Septime neu, hart und unbegreiflich ist, wie hier bei b zu sehen.

Sehr befremdend, auch in sich unklar ist der harmonische Schluss des ersten Gesanges, Dundee (5,3)

Stimme
Clavier.
bis nur
sein Ohr (neigte er zu mir).

Doch werden dergleichen Sonderbarkeiten, selbst Irrthümer, minder störend auf den Forscher wirken, der hauptsächlich auf die Singstimme und deren voraussetzliche Urform, den common tune, das Augenmerk richtet. Von diesen beiden versichert uns der Verfasser (XIX postscript), er habe sie getreu ohne die geringste Willkür nach Browne's mündlichen und schriftlichen Mittheilungen aufgezeichnet, ausser einer Stelle, im dritten Takte des Gesanges Martyrs (18, 2), wo er das ursprüngliche Cis, „als unserem Ohre zu ungewohnt" in C verwandelt habe. Uns scheint es indessen, dass jenes Cis charakteristisch ist, eine heitere hohe Ueberspannung, die nicht nur dem celtischen Wesen wohl entspricht, sondern auch im folgenden Takte desselben Gesanges unangetastet geblieben, also durch den Herausgeber selbst für wirksam und vernehmlich erkannt ist. Wir setzen die ganze Stelle, die englische (calvinische) und gälische Weise nebst der Begleitung her, S. 18, 2:

Common tune.
Hear, Isra els
Gaelish tune. (Congregation.)
Hear Isr'els
Accomp.

shep - - - - herd!
shep herd!

Damit sich unsere Leser ein eigenes Urtheil über das Verhältniss des schottischen und englischen Gesanges und der Begleitung des Herrn Meinzer bilden können, geben wir eine vollständigere Mittheilung über den letzten der Gesänge, „Martyrs" genannt. Die Einleitung des „precentors", später als Zwischensatz vor jeder Zeile wiederholt, ist bei allen fünf Gesängen ungefähr dieselbe, es ist der muntere erweckende Aufruf (18, 1):

hear, Israels shepherd like a flock

Diesem folgt der eben vorher mitgetheilte Satz mit dem in C veränderten Cis. Der ganze Text heisst:

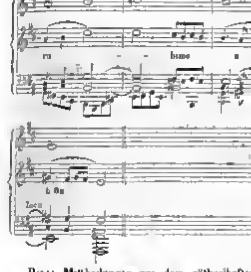
> Hear, Israels shepherd, like a flock
> Thou that dost Joseph guide,
> Shine forth, o thou, that dost between
> The Cherubims abide
>
> Du Hirte Israels, höre! der du Joseph hütest wie die Schafe, erscheine! der du sitzest über Cherubim. (Wörtlich: Höre, Israels Hirt, der du gleich einer Heerde Joseph leitest, scheine hervor, o du der unter Cherubim weilt.)

Jede der vier Zeilen wird nun vom Precentor mit jenem hornartigen Rufe vorgesungen, und die Gemeinde (Congregation) antwortet Zeile um Zeile mit ihrer melismatischen Weise. Wir theilen nun den eigenthümlichen Schluss von „Martyrs" mit, der vollständig lautet (S. 21):

Precentor (ohne Common tune).
- the che-ru-bims a bide.
(darinnen weilt ma Uns).
Accomp.

Common tune.
Gaelic tune (Congregation).
the che
Segue
Accomp.
loco

Digitized by Google



Diese Mittheilungen aus dem räthselhaften Buche mögen genügen, vielleicht, dass sie andere durch Kenntnisse und literarische Verbindungen mehr Befähigte zum Weiterforschen anregen. Wir danken Herrn Mainzer für die Aufzeichnung dieser Reste alten Volksgesanges, können aber den Wunsch nicht unterdrücken, es möge doch bald ein Mehreres aus derselben Heimath zusammengetragen und der Oeffentlichkeit übergeben werden, da ohne grössere Uebersicht weder Urtheil noch Genuss möglich, auch keine wohlangebrachte Anerkennung zu hoffen ist. — Uns ist nicht bekannt, ob von den schottischen Minstrels, Museums, Garlands, Gems, Relics, Beauties etc. (Mainzer S. VII) etwas nach Deutschland gelangt ist; gern erführen wir auch von dem Verhältniss der gälischen Lieder in Thibaut's Sammlungen zu den eben genannten schottischen Anthologieen. Dass die Thibaut'schen Sammlungen unserem Vaterlande entrückt sind, ist zu beklagen; sollte sich der heutige englische Besitzer nicht entschliessen, die ältesten daraus zu veröffentlichen? Denn neben der diplomatischen Beglaubigung des Alters und der Heimath ist auf den allgemeineren Werth menschlicher Schönheit wohl Rücksicht zu nehmen, und nicht allein um des leichteren Publicums willen. Ob freilich, selbst die vollständigste Sammlung der Art vorausgesetzt, der absolute Werth dem der deutschen Volks- und Kirchenweisen zu vergleichen wäre, steht dahin. Auch ist es, nach den mitgetheilten kritischen Briefen in Mainzers Heft zu schliessen, wohl sehr schwierig, in Schottland so befähigte Musikgelehrte für diese Arbeit zu finden, wie den umsichtigen eben so gründlichen als liebevollen Forscher in unserem Vaterlande, dem wir die wahre Erkenntniss weltlichen und geistlichen Gesanges der letzten Jahrhunderte danken.

Emden, den 18. October 1847.

Biographisches.

Leopoldine Tuczeck

wurde 1821 zu Wien geboren, in dem dasigen Conservatorium der Musik gebildet und betrat 1836 zuerst die Bühne. Sie ward an dem Hofoperntheater angestellt und auch mehrere Male bei der italienischen Oper mit verwendet, welche jedes Jahr regelmässig in Wien eintraf. Im Jahre 1839 sang sie die Sopran-Partie in Mendelssohn's Paulus. 1841 gastirte sie in Berlin, kehrte dann zwar wieder nach Wien zurück, wurde jedoch noch in demselben Jahre an der königlichen Bühne zu Berlin angestellt, wo sie sich noch befindet. Sie hat viele Kunstreisen gemacht. — Obwohl sie so ziemlich in allen Fächern zu Hause ist, sind doch naive Partieen ihr eigentliches Element, wie sie denn z. B. in den naiven Rollen der Mozart'schen Opern (Susanne in Figaro's Hochzeit, Despina in Cosi fan tutte, Blondchen in der Entführung aus dem Serail), so wie als Nachtwandlerin, als Regimentstochter u. s. w. höchst ausgezeichnet ist.

Feuilleton.

In Chemnitz sind auch für diesen Winter die Mejo'schen Abonnement-Concerte wieder zu Stande gekommen. In dem ersten zeichneten sich namentlich der Concertmeister *Schubert* als Violinist und Fräulein *Hölzel* aus, Letztere Sängerin am dortigen Theater.

Frau *Jenny Lutzer-Dingelstedt* ist in Wien wieder auf die Bühne erschienen, und zwar als Gast auf dem Theater an der Wien. Ihre *erste* Rolle war Adine im Liebestrank und die Aufnahme enthusiastisch.

In Berlin fand am 20. December in der Singakademie die Aufführung von Probearbeiten der musikalischen Zöglinge der Akademie Statt. Die Aufgabe war diesmal ein Instrumentalsatz in Form einer freien Doppelfuge. Von den gelieferten Arbeiten wurden drei zur Aufführung gebracht, von den Zöglingen *H. Nessler*, *C. Ehm*, *M. Fleischer*.

Am 29. December v. J. wurde in Paris zum ersten Male und mit entschiedenem Erfolge Auber's neuestes Bühnenwerk aufgeführt: „Haydée, ou le secret“, komische Oper in drei Aufzügen.

Am 1. Januar führte der Berliner Musikdirector *Julius Schneider* seine Oper „Orlando“, Buch von Adami, zum ersten Male in Schwerin auf, ebenfalls mit Beifall.

Hector Berlioz ist von dem Prager Conservatorium für Musik zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

August Möser aus Berlin macht gegenwärtig eine Kunstreise durch Spanien, und hat namentlich zu Madrid viel Anerkennung gefunden. Die Musikgesellschaft Lyceum daselbst ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede.

Verantwortlicher Redakteur: *Professor J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind

Benedict, J., Rêverie pour le Piano. Op. 39. 15 Ngr.
Briccialdi, G., Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: Macbeth de Verdi pour la Flûte avec Piano. Op. 47. 1 Thlr.
Chopin, F., Sonate pour Piano et Violoncelle. Op. 65. 2 Thlr.
Flügel, G., 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 10. 20 Ngr.
Händel, G. F., Der Messias. Oratorium nach Mozart's Bearbeitung. Die Singstimmen. 3 Thlr. 12 Ngr.
Haydn, J., Die Schöpfung. Oratorium. Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. 2 Thlr. 15 Ngr.
— — Die Jahreszeiten, ebenso. 4 Thlr.
Lanekk, C., La Chasse. Grand Duo concertant pour Piano et Violoncelle. 1 Thlr.
Lortzing, A., Der Waffenschmied. Oper im Klavierauszug zu 4 Händen ohne Worte. 6 Thlr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte.
No 55. Seraphinen-Walzer. 12½ Ngr.
„ 56. Castilianer-Galopp. 7½ Ngr.
— — Dieselben zu 4 Händen.
No 55. Seraphinen-Walzer. 17½.
„ 56. Castilianer-Galopp. 10 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., 3 Motetten für Chor und Solostimmen. Op. 69.
Partitur No 1. 2. à 20 Ngr. No 3. 1 Thlr.
Singstimmen No 1. 2. à 10 Ngr. No 3. 20 Ngr.
— — 6 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 71. 25 Ngr.
— — 6 Kinderstücke für das Pianoforte. Op. 72. 25 Ngr.
Mozart, W. A., Ouverturen für das Pianoforte. Neue Auflagen.
No 1. Così fan tutte. 7½ Ngr.
„ 2. Don Juan. 10 Ngr.
„ 3. Entführung aus dem Serail. 10 Ngr.
„ 4. Figaro's Hochzeit. 10 Ngr.
„ 5. Idomeneo. 10 Ngr.
„ 6. Titus. 10 Ngr.
„ 7. Die Zauberflöte. 10 Ngr.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Guillaume Tell, opéra de G. Rossini pour le Piano. Op. 100. 1 Thlr. 2 Ngr.
Schmidt, G., „Prinz Eugen, der edle Ritter.“ Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 6 Thlr.
— — Ouverture und sämmtliche Nummern dieser Oper einzeln à 5 Ngr. — 1 Thlr.
— — Potpourri nach Themen dieser Oper für das Pianoforte. 20 Ngr.
Willmers, R., Un Rêve d'amour. Nocturne pour le Piano. Op. 35. 20 Ngr.
Wöhler, Otto, 4 Romanzen für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 10. 15 Ngr.
Wöhler, J. W., Die Dur-Tonleitern mit 66 drei- und vierstimmigen harmonischen Veränderungen. 22½ Ngr.
— — Die Moll-Tonarten mit 64 drei- und vierstimmigen harmonischen Veränderungen. 22½ Ngr.

Portrait von H. Berlioz. 10 Ngr.

L. Spohr's viertes Pianoforte-Trio

(mit Violine u. Cello) kann unvorhergesehener Hindernisse halber erst mit dem 1. Februar zur Versendung kommen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.
Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Beethoven, L. van, Grand Septuor. Op. 20. pour Piano et Violoncelle concert. par C. Burchard. 2 Thlr.
Bergt, Ad., Allegro pour Piano à 4 mains. Op. 6. 1 Thlr.
Bockmühl, R. E., Le Troubadour. Collection de morceaux de salon pour Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 68. Cah. III. 1 Thlr. 10 Ngr.
contenant:
No 7. Sarabande et Polka. 15 Ngr.
„ 8. 3me Thème original varié. 10 Ngr.
„ 9. Impromptu sur un thème de Lucrezia Borgia de Donizetti. 15 Ngr.
Enke, H., Impromptu pour Piano. Op. 6. 12 Ngr.
— — Air varié pour le Piano. Op. 3. 10 Ngr.
Hünten, Fr., 2 Fantaisies brill. Op. 157.
No 1. Thème de Donizetti. 15 Ngr.
„ 2. Thème de Bellini. 15 Ngr.
Kalliwoda, J. W., 12me Ouverture de Concert à grand Orchestre. Op. 142. 2 Thlr.
— — La même arrangée pour Piano à 4 mains. 20 Ngr.
Riccius, A. F., Der Besiegte, Ballade von Vogl für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 15 Ngr.
Rosenhain, J., 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. 1 Thlr.
No 1. Wanderlied von J. N. Vogl. „Was singt das Vöglein kleine?“ 6 Ngr.
„ 2. Im Walde von J. N. Vogl. „Dem Wandrer kommt kein Kummer bei.“ 6 Ngr.
„ 3. Lied von Heine. „Warum sind denn die Rosen so blass?“ 14 Ngr.
„ 4. Lied von Heine. „Am fernen Horizonte.“ 6 Ngr.
„ 5. Lied von Heine. „Ich stand in dunkeln Träumen.“ 6 Ngr.
„ 6. Erstarrung von Heine. „Ich such' im Schnee vergebens nach.“ 12 Ngr.
Spohr, L., 3 Potpourris nach Motiven der Oper Faust für das Pianoforte von Ant. Diabelli à 20 Ngr. 2 Thlr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht

Haydée ou le secret.

Opéra comique en 3 Actes.
Paroles de Scribe.
Musique de
D. F. E. AUBER.

Partitur, Orchesterstimmen, Clavierauszug und übliche Arrangements.

Hünten, F., Premières Études des jeunes Élèves. Op. 150.
— — Fleurs des bois. Op. 159. No 1. L'épine blanche, Valse. No 2. La boule de neige. No 3. La rose.
Ravina, H., Solo pour Piano. Morceau de concours. Op. 15.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. **Nr. 3.** 1848.

Inhalt: Seb. Bach's chromatische Fantasie. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Breslau. — *Recensionen.* — *Notizen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen*.

Seb. Bach's chromatische Fantasie.

Einige Bemerkungen von *A. B. Marx*.

Darf man wohl für diesen Gegenstand in unserer Zeit, die jeden Tag eine neue Grille und jede Stunde ein neues Originalwerk bringt, ein wenig Aufmerksamkeit hoffen? — Wird nicht eben rechts von den Klassischen ein blasirtes: Genug! und links von den Modernen ein spöttisches Hahaha! gerufen? — Werden nicht die musikalischen Nachzügler der ehemaligen Tieck-Schlegel'schen Romantikasterei, die just von ihrem eigenen Geburtstage her die Erfindung der Romantik in der Musik datiren, etwas von Zopf- und Perückenstyl murmeln und jedenfalls die Tendenzphilosophen demonstriren: dass in der chromatischen Fantasie nicht die Idee der Achtzehnhundertachtundvierzigerzeit ausgesprochen sei und es daher nicht der Mühe lohne, von ihr zu reden?

Ich kann nicht ableugnen, dass mein Thema ein veraltetes ist. Aber — warum denn veraltet, wenn das Werk nicht veraltet ist? Kann denn ein Kunstwerk, ein wahres mein' ich, veralten? Ist nicht jedes ein ewiges Zeugniss für den Kunstgeist und eine ewige Lehre? Kein Thema ist veraltet, über das noch etwas Erspriessliches zu sagen bleibt.

Also das wäre die Frage, der hier Stand zu halten ist. Wozu erst noch ein Langes und Breites über das allbekannte Werk? Bach — nun der ist unser kunstfester, ernsthaft gediegen unerbittlich einherschreitender Altmeister mit dem grimmlächelnden Gesicht und den brennenden Augen und der Stutzperücke (wie er im berliner Joachimsthale zu sehen), bei dem jeder Takt eine Fuge und jede Fuge eine Kanonik und jeder Satz eine Polymorphie wird (das ist die ärgste aller Hexenkünste) und ein Akkord an den andern, eine Stimme an die andere eben geschmiedet ist, dass kein Hauch fessellosen Gemüths hindurchwehen kann. Und dergleichen muss „klassisch" vorgetragen werden: rein, sauber, fest, streng-gemessen, jede Note nach Vorschrift und vor Allem ruhig, ganz ruhig! Wer da „moderne Sentimentalität" und „romantische Schwärmerei und Phantasterei" einführen wollte, oder nur so ungebunden agiren, wie ein Beethoven vielleicht erlaubt oder fordert, der würde den Meister und „seinen Styl" missverstehen, ja entstellen und profaniren.

So ungefähr lautet der Spruch der strengen Bachianer seit hundert Jahren. Von diesem Punkt angesehen erscheint er als der Hexenmeister im Satze, der schon bei Lebzeiten durch seine Kunst den armen Marchand vom Orgelchor gejagt, unter dem Geschrei: „Das hat der Teufel oder Bach gethan!" Höchstens thront er, wie ein musikalischer Gott-Jehovah in streng unabänderlicher Gestaltungskraft — und hat wirklich schon viele Kinder „bis ins dritte und vierte Glied" zu fürchten und zu weinen gemacht.

Ein solcher ist ja aber unser Bach nimmer gewesen. Er war ein wirklicher Künstler, trug in seinem Herzen das wirkliche volle allseitige Menschenleben und strömte dies in seinen Werken aus. Schon in den Kirchenmusiken ist nicht jene hausbackene, stillbrütende, augenwerfende Andachtsgrimasse, die wie in den stehenbleibenden Redensarten und Augenverdrehungen so vieler Kirchenredner und Hallelujasänger angeboren gelernt haben, auch nicht die ascetische Dürre unserer gestrengen Dogmatiker und Contrapunktisten. Jedes Gefühl der Andacht, der Busse, Trauer, Freudigkeit, der Glaubensseligkeit in heiligem Frieden und des streitfertigten Glaubenseifers, dem „das Schwert" gebracht ist, — Alles was im lebendigen Evangelium lebt und waltet (allerdings nicht die Süsslichkeiten neuester Pietistenhechelei, die jetzt in und ausser der Musik viel gesucht werden), kommt da zum vollsten, unverhaltenen, ungeheuchelten Ausdruck. In seinen Oratorien (namentlich in der matthäischen Passion) ist jeder Lebensmoment, — von der Verzückung des Heilands, der Legionen von Engeln schaut, bis zu der verzerrten Gewissensangst des Verräthers und dem Wuthschrei des Volks, — Alles in gleicher, ungeschminkter und unuterdrückter Fülle der Wahrheit hingestellt. So weit entfernt war der Künstler von dem herkömmlichen kirchenmusikalischen Abmarkten und Abschwächen und Abbröckeln von der Wahrheit, dass ein volles Jahrhundert dazu gehört hat, sein lebensglutvolles Licht zu ertragen, und noch jetzt, — wir Wenige vermögen es! wie viel Wenigere wagen sich auf seinen „Weg der Wahrheit" durch die Dornen der Verkennung! — —

So aber ist der Meister überall. So scherzt und spielt er in seiner „Hochzeitskantate" gleich einem Vaudevillchen mit Liedern (nur die Recitative schlagen hi-

weilen in einem gewählteren hohen Ton über) und der potpourriartigen Ouverture. So tummelt er sich in Tänzen und Divertissements für das Klavier (er nennt sie Exercices, Préludes u. s. w.), die zum Theil allerdings schwach und veraltet sein mögen, zum andern Theil aber Aussprüche, Darstellungen des vollsten, mannigfachst gestimmten Lebens sind. Ihnen schliessen sich die Einleitungen zu den Fugen so für Orgel, Klavier und Orchester, reich an Stimmungen des reichsten, bald kindlich dahinscherzenden, bald inniger und süsser oder leidenschaftlich, ja heiss erregten Seelenlebens. Und das geht in die Fugen selbst über, zum sprechenden Zeugniss, dass diese Form ihn nicht gefangengenommen zu irgend einem steifischen Ausdruck (etwa der Worte u. s. w.), sondern dass er in ihr behaglich eingewohnt war — wie Beethoven in der Sonatenform — und in ihr die mannigfachsten Stimmungen, soweit sie irgend der Idee der Form entsprachen, durchlebte und ersann. Man darf nur eine Reihe von Thematen neben einander halten, um sich davon zu überzeugen; schon das temperirte Klavier gibt genügende Beweise, die sich aus den grossen Klavierfugen*) und Orgelstücken noch anhaltend verstärken. Sogar der heiter spielende Humor sollte nicht von der Orgelbank fern bleiben; das Orgelfugato zu „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" könnte man in alttestamentarischer Sprache „Gesetzfreude" nennen. Ja — es sei nur kühn gesagt — selbst die edlere und naturtiefe „Sentimentalität" war dem alten Sänger nicht fremd. In jenem wunderbaren Abendlied am Kreuzesfusse (in der matthäischen Passion) wird das

Ach, liebe Seele, bitte du, geh!

so hingegeben, so auf- und losgelöset, mehr hingeseufzet als gesungen, wie es nur je in der Stunde schwärmerischen Seelenergusses einem Beethoven oder noch Jüngeren hätte gegeben werden können — aber nicht gegeben worden ist. Und dieser Zug steht nicht allein.

Nun wolle man doch mit einer allgemeinen Würdigkeitsphrase diesen umfassendsten Geist abfertigen, — nur den dürftigen Erinnerungen gegenüber! die doch nicht mehr sind, als ein Paar Hälmchen, auf breitem üppigem Wiesenplan im Vorbeigehn spielend abgerupft zum Andenken! Nun wage man, mit ein Paar allgemeinen Sprüchen den Vortrag der bach'schen Compositionen leiten zu wollen! — Es wird nicht anders gehen, als dass man den Sinn jeder einzelnen besonders ergründet und diesen zur Sprache bringt. Mögen sich auch deren finden, die keinen eigenthümlichen Charakter und Sinn in sich tragen, die also nur allgemeine Ansprüche an den Vortrag machen, — Bach war eben auch nur ein Mensch und hatte auch schwächere Stunden, wie jeder Künstler — es wird man darum noch nicht berechtigt sein, die glücklicheren und tieferen Werke zu jenen herabzuziehen; man wird sich niemals der Forschung nach dem tieferen und eigenthümlichen Gehalt entziehen dürfen.

Wenden wir uns nun mit so guten Vorsätzen endlich an die Chromatische, so stellt sich ein letztes Vorurtheil in den Weg. Viele (und recht schätzbare Musiker liessen sich zum Beweise nennen) lassen die Fuge als einen achtunggebietenden Satz auf, wissen sich aber weniger mit der Fantasie zu verständigen und erklären kurzweg: die Fuge sei einer von den Meistersätzen Bach's, die Fantasie aber, das sei „der Zopf", den er nicht habe los werden können und seiner Zeit zur Ehre oder zum Opfer habe stehen lassen müssen. Seltsam! Zopf und Genius — in Einem Werke, ein Werk, das oberhalb Zeitschwäche und unterhalb unsterblicher Geist sein soll! das wäre so wunderbar, aber nicht so reizend, wie die hellenische Sirene, die oberhalb holdverführerisches Mädchen und nun unterhalb garstiger Fischleib war.

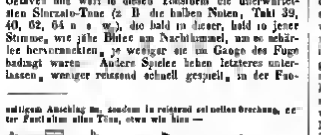
Oder hat Bach etwa die Fuge als eigentliches Werk aufgefasst und in der Fantasie nur präludiren wollen, nur durch die Saiten rauschen, um Aufmerksamkeit und Sinn der Hörer zu wecken? — Mit dieser Annahme liesse sich vielleicht eine alte Tradition über den Vortrag der Fantasie in Verbindung bringen. Von Bach selber — wie es heisst! — auf seine Schüler, und von diesen bis auf uns, ist die Weisung überliefert worden, man solle jene unscheinbaren Akkorde, die sich in drei immer mächtigeren Massen in der Fantasie aufstellen, in ein auf- und ablaufendes (oder zwei Mal auf- und ablaufendes) Arpeggio verwandeln. Nun ist bekanntlich die ganze Fantasie, besonders bis zu den Arpeggien, voll unruhig und schnell bewegten Spiels. Kommt man jener Weisung nach, so ist die Folge, dass das Ganze zersplittert und zerstäubt in eine fast haltlose Tonflucht, während doch — selbst ehe man auf den näheren Sinn eingeht — jene Akkorde gleich Felsen in den bewegten Massen feststehen möchten, als Anhalte, wo das Gefühl sich sammeln, beruhigen, erheben könnte aus dem unsteten Gewühl zu festerem folgereicherem Dasein*). Wenn man auch einstweilen nur die Fuge in das Auge fasst, die sich zu immer festerer pathetischer Erhabenheit in Fülle und Macht emporschwingt, so müsste, wie mich dünkt, eine so durchweg aufgelöste Einleitung durchaus unangemessen erscheinen; sie könnte denn kaum eine andere Wirksamkeit haben, als ein stille und

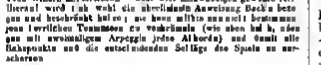
---

*) Ich denke an die im vierten Bande der Peters'schen Gesammtausgabe mitgetheilten, besonders an die sieben ersten, mit Ausnahme der vierten, die wahrscheinlich nicht von Seb. Bach ist, so wenig wie der unter Nr. 10 mitgetheilte platte Spass. — Dass Bach von Vielen gerühmt, von Vielen nicht wahrhaft, nämlich mit vollem Hingeben an seine Ideen, verstanden und in zutraulicher Liebe angenommen wird, scheint mir hauptsächlich in der Weise zu liegen, in der man sich mit ihm bekannt zu machen pflegt. Man beginnt zumeist mit dem temperirten Klavier — einer allerdings überreichen, ja unschätzbaren Sammlung von Kunstwerken, aber nach *Form* und Inhalt fremd abstehend der Sinnesrichtung unserer Zeit. Es wollen sich hier Lust und Verständniss des Wesentlichen nicht so leicht bei Jedermann, der mit Fähigkeit und gutem Willen herantritt, einstellen — und man schiebt das Unverstandene bei Seite oder bezahlt dem grossen Namen gegenüber Theilnahme und Bewunderung, die leben- und fruchtlos bleiben wie taube Nüsse. Und doch finden sich so glückliche Anknüpfungen in den mehr oder ganz homophonen und liedförmigen Sätzen und in der Spielfülle der oben bezeichneten Werke!

Zur Beförderung dieser Anknüpfung, und wesentlich zum Gebrauche bei jedem auf höhere Bildung gerichteten Klavierunterricht habe ich die „Auswahl aus Seb. Bach's Klaviercompositionen" bei Challier in Berlin herausgegeben.

*) An der Aufrichtigkeit der Ueberlieferung ist kein Grund zu zweifeln, wohl aber dürfte sie auf einem Missverständnisse beruhen. Schon auf unseren klangvollen Instrumenten geben wir Akkorde, die mächtig hervortreten sollen, nicht mit genau gleich-





aufmerksam machendes Vorspiel, dergleichen nicht erst aufgeschrieben, sondern vom Spieler im Nothfall extemporirt wird. Es hiesse aber, den Componisten ungehört verurtheilen, wenn man im stummen Respekt vor einer Tradition nicht wenigstens vorher untersuchen wollte, ob sich denn in seiner Fantasie nicht ein tieferer Sinn regte, der aus jenem Zerflattern herausgerettet werden könnte. Und dieser Sinn scheint mir so klar und fasslich, dass ich nicht wagen würde, mich über ihn auszusprechen, hätte ich nicht öfters selbst von bedeutenden Spielern einen so entschieden abweichenden Vortrag vernommen. Ich will nur einen nennen, *Franz Liszt*, der in seiner dämonischen Spielgewalt zu hochgestellt ist, als dass es für ihn von Gewicht wäre, ein einzelnes Werk mehr oder weniger treffend aufgefasst zu haben. Er durchstürmte Fantasie und Fuge wie in bacchantischem Rausch (die Fuge etwa doppelt so schnell, als man sie zu hören gewohnt und — im Stande ist), verdoppelte in der Fuge den Bass fast durchgängig mit Octaven und warf in diesen Tonsturm die unerwartetsten Sforzato-Töne (z. B. die halben Noten, Takt 39, 40, 62, 64 u. s. w.), die bald in dieser, bald in jener Stimme, wie jähe Blitze am Nachthimmel, um so schärfer hervorzuckten, je weniger sie im Gange der Fuge bedingt waren. Andere Spieler haben letzteres unterlassen, weniger reissend schnell gespielt, in der Fantasie Einzelnes bald mehr, bald weniger fein als Liszt hervorgehoben; bei Allen schien namentlich der feste Eintritt der Fuge nach der mehr flatternd aufgefassten Fantasie unmotivirt.

Bach hat nicht glücklich componirt, wenn nicht sein ganzes Werk — Fantasie und Fuge, und erstere in allen Theilen — ein einheitvoller Erguss ist, von einer einzigen Idee oder Stimmung getragen. Wir dürfen aber nicht voraussetzen, dass ihm dies Höchste und Letzte nicht gegeben oder gelungen, sondern sind umgekehrt verpflichtet, diese Einheit zu suchen und hervorzuheben. Dies scheint mir aber hier um so anziehender und fruchtbarer, da das Werk nicht eine jener plastisch ausgeprägten Ideen offenbart, wie etwa die Helden- oder Pastoral-Symphonie von Beethoven, sondern einen rein musikalischen Inhalt hat.

Das rein musikalische Element, die Stimmung, wie sie einstweilen noch unfest und nicht klar ausgesprochen im Gemüthe erwacht, — wie sie das erregbare Gemüth des Tonkünstlers heftiger fasst und durchschüttert, das scheint mir der Quell dieser Bach'schen Schöpfung, gewiss (oder wahrscheinlich) ihm selber unbewusst, wenigstens während des Schaffens, aber im Werke selber in deutlichen Zügen niedergeschrieben. Wir schauen gleichsam in das Werden eines Tonwerks; aber wie es nur in einem künstlerisch erregten Gemüth vor sich gehen konnte, so gestattet es auch uns nicht etwa einen neugierig kalten Forscherblick, sondern reisst uns gleich vom ersten Moment an und zieht mit der Gewalt künstlerischer Sympathie immer tiefer und angeregter in sein immer beseelteres, bestimmteres, machtvoll und heiss vordringendes Wesen. Gerade hiermit scheint der ganz eigenthümliche — durchaus in keinem anderen bekannt gewordenen Werk ausgeprägte Inhalt der Chromatika — und damit das höchste, nämlich ihr ausschliesslich eigenes Interesse ausgesprochen. Vor Allem musste es daher dem Klavier, dem Vertrauten einsamer Künstlerstunden, angehörig werden und in der düstern Weise von Dmoll entbrennen. Eine ferne Ideenverwandtschaft bringt uns Beethoven's neunte Symphonie vor die Seele.

Daher wird — ganz gegen alle sonstige Weise Bach's — das erste Motiv (Takt 1) wild hinanstürmend hingeworfen und zögernd abgebrochen, dann wiederholt — und verloren. Ein neues Motiv (Takt 3) tritt, wieder hastig hin und her suchend, vor, wiederholt sich in umgekehrter Weise, wird (Takt 5) wie zu ängstlicher Frage aufgelöst, drängt und wühlt sich mühvoll, schwingt sich (mit Erinnerung an das erste Motiv) auf und ab und findet aus all dieser Hast endlich (Takt 20) einen hoch bezeichneten Halt auf der Dominante. All dieses Suchen und Irren hat kein Ziel gefunden; das erste Motiv stürmt in weit umfassendem Schwunge gewaltsam hinein — und endlich gebietet ein fester Wille in jenen ersten breiten Akkorden (Takt 27) ein Zusammenfassen, das (ich wiederhole das Vorausgesagte) zu nothwendig in diesem Ton-Gestrudel ist, um einer zweideutigen Tradition zum Opfer gebracht zu werden. Hier tritt nun auch der erste haltbarere Accent einer Melodie (e, f, fis, g, gis, a) hervor, führt uns mit Nachdruck auf die Dominante — und über ihrem Dreiklange

---

zeitigem Anschlag an, sondern in reissend schneller Brechung, unter Festhaltung aller Töne, etwa wie hier —

bei a. so. — bei den klangarmen Instrumenten der Bach'schen Zeit muss diese Spielweise — und vielleicht langsamere Brechung, vielleicht selbst ein theilweises Zurückgehen, um die verklungenen Töne wieder anzuschlagen — noch viel nothwendiger gewesen sein. Ueberall wird sich wohl die überlieferte Anweisung Bach's bezogen und beschränkt haben; sie kann nicht wohl dazu bestimmen, jene herrlichen Tonmassen zu verkümmeln (wie oben bei b, oder gar mit zweimaligem Arpeggio jedes Akkords) und damit alle Ruhepunkte und die entscheidenden Schläge des Spiels zu verscherzen.

Für jene Spielweise könnte man noch anführen, dass der erste Takt, in dem die Akkorde auftreten, schon mit einem Arpeggio

schliesst, die verlangte Brechung also nur der consequente Fortgang des Anfangs sei. Allein jener Anfang ist vielmehr der Ausgang des Vorhergehenden und namentlich des letzten Takts und spielt den den ersten Ton der nun erst feststehenden Melodie — d [illegible] b, fis, e, e, f, [illegible] — an, die im fortlaufenden freieren Arpeggio verloren gehen würde. Diese Melodie leitet weiter — und die folgenden Akkordmassen werden keineswegs durch ausgesetztes Arpeggio eingeführt. Im Gegentheil, es widerstreitet ihr Eintritt, so wie häufig die Alterationen und ungleiche Fortschreitung der einzelnen Stimmen, einer ebenmässigen Ein- und Durchführung des Arpeggiospiels.

von der figurirten Oktave in die None. Es ist hiermit fester Fuss gefasst, aber noch kein bestimmter fesselnder Inhalt. Noch einmal entreisst sich nun der Faden der Melodie und wirft sich in das erste Motiv hinein; aber schon im dritten Takte steigt, wie sicheres Gestade aus dem Meerschwall, jene Masse feststehender Akkorde breiter und mächtiger hervor; — eindringend, schmerzlich, befremdend treffen sie uns; nach einem letzten flüchtigen Abschweifen der Oberstimme senken sie sich, immer zusammengefasster, in beruhigter Kraft zu einem letzten pathetischen Schluss auf die Dominante. — Zum letzten Male sei hier gegen das unselige Auflösen dieser Prachtklänge (die endlich sogar Mittelstimmen und Bass aussondern und sich rhythmisch charaktervoll gestalten) in würdelos flatternden Arpeggio Einspruch gethan. Nimmt man diesem ersten Theile der Fantasie die Felsenmassen seiner Akkorde, so zerstäubt er in eine Tonflucht, die höchstens geeignet wäre, die Rapidität und Leichtigkeit des Spieles (und vielleicht einige feine kleine Betonungen im Einzelnen) zu zeigen. Bach hätte dann ein Bravourstück geliefert, aber ein schlechtes, denn jene Eigenschaften lassen sich weit reicher und reizvoller darlegen. —

Haltung — eines freilich innerlich erregten, scharf bis zum Schmerze geweckten Gemüths ist gewonnen. Dieses Gefühl oder Vorgefühl schöpferischen Ringens (das jeder Schaffende wohl so sich erfahren hat, dem erst später das Entzücken schöpferischen Vollendens vielleicht anschliesst) ist bis hierher der einzige gewonnene Inhalt. Hier knüpft nun wunderwürdig ein Rezitativ an, — natürlich nicht etwa dem Gesang äusserlich nachgeäfft, sondern dem Wesen des Klaviers in Spielfülle stets ausdrucksvoller Melismen angeeignet. Dieses Rezitativ mit seinen Zwischenspielen, mit einem später Abirren in die früheren Flattermotive, ist der Inhalt des ganzen zweiten Theils der Fantasie und schliesst in innigem Versinken über einem grossgefühlten Orgelpunkt auf der Tonika des Hauptthemas. Erhaben und doch wieder zartbewegt, ja in einzelnen Momenten hinschmelzend in edler Sentimentalität scheint in diesem Gesang ein tief innigst bewegtes Gemüth, sich selber zum Räthsel geworden (denn ist nicht jede schöpferische Stunde ein Räthsel und ein Wunder?), im Selbstgespräch sich Fragen vorzulegen, die keine Antwort finden können, so wenig wie der Künstler Befriedigung — den Augenblick, zu dem Faust hätte: Verweile! sprechen mögen.

Nun folgt die Fuge. Nothwendig, denn das Rezitativ fand und gewährte keine Befriedigung; es fordert noch den zusammenfassenden, die Stimmung festenden und erhebenden Schlussgesang, der ein Höheres geben muss als jener Monolog des Rezitativs, und somit den Einzelgesang gleich zu einem allgemeineren oder gemeinsameren erhebt. Diese höhere Kraft und Festigkeit muss sich nun der Zerstreuung und dem Versinken des Rezitativs erst sammeln. Das Hauptmotiv des Fugenthemas (Takt 1 und 2) tritt noch unbestimmt chromatisch (wie jener erste Melodiesatz) in fremde Tonart gewendet auf, bricht ab und wiederholt sich in tieferer Lage, abermals in neue Tonart gewendet; dann erst führen vier neue Takte das Thema zu Ende und es bedarf eines Zwischensatzes, um zum Eintritt des Gefährten zu gelangen. Dieser Sinn scheint mir im Zusammenhange des Ganzen eben so nothwendig begründet, als in den Noten ausgesprochen; der Vortrag wird dieses Zögern und Suchen (auch Takt 2) ausdrücken müssen, wird sich erst allmälig zu festem Einherschritt, zu höherer Energie und so auch zu leichterem Tempo hervorarbeiten können. Es ist dafür bezeichnend, dass nicht das Thema, sondern der ganz freigebildete Zwischensatz (Takt 8) das Element lebendigerer Bewegung bringt und der höhere Aufschwung erst nach vollendeter Durchführung entschieden vortritt. In keiner Fuge sonst hat Bach den ersten Theil in solcher Ausbreitung und Erhebung geschlossen.

Der ganze fernere Verlauf der Fuge folgt diesem Sinne. Ueber alle stillerwerdenden oder eigensinnig widerstrebenden oder in Ruheklängen aufathmend sich wiegenden Momente (letzteren die freien akkordischen Zwischensätze) hinweggesehen, ist die Fuge eine eben so machtvolle Erhebung, als die Fantasie ein schmerzgereiztes Sinnen und Fragen, — bis zuerst in E moll, dann aber gegen das Ende die Schranke der Dreistimmigkeit durchbrochen wird und der Hymnus im Klange voller Akkorde mit donnernden Oktavengängen des Basses zum Schlusse dringt — und still demüthig verstummt.

Es würde überflüssig sein, diese Andeutungen bis in die Einzelheiten des Vortrags zu erstrecken. Erkennt man die Auffassung des Ganzen und der Hauptmomente (Einleitung, Rezitativ und Fuge) für richtig, überzeugt man sich besonders, dass diese Auffassung keine schönrednerische Fantasie neben der Composition ist, sondern durchaus auf dieser letzteren fusst und nur danach trachtet, Zug um Zug das in ihr wirklich Erkannte mit den einfachsten Worten auszusprechen, — Worte, die freilich einen dichterischen, aber nicht vom Redenden, sondern vom Tondichter gegebenen Inhalt haben, so ergibt sich alles Einzelne von selbst. Ist es aber nicht gelungen, zu der Idee eines Werkes durchzudringen und es von ihr aus als ein einiges Ganze, jeden Theil, jede Einzelheit in ihrer Bedeutung für das Ganze zu begreifen, so kann Einzelnes instinktartig gefasst werden, das Ganze aber muss scheitern. Bedurfte diese alte Wahrheit noch eines Beweises, so könnte sie an hundert Beispielen Ausübender — und an Hunderten unserer Rezensionen (die gelegentlich auch einmal beleuchtet werden können) erläutert werden.

Noch weniger möchte ich mich auf formale Erörterung einlassen, zu der ohnehin das vorliegende Werk weniger Stoff bietet, als viele andere, z. B. als die grossen H moll- und B moll Fugen des temperirten Klaviers und die Inversionen der Fugenkunst. Lieber wollt' ich (wenn es nur ginge) den gespannten Blick Vieler von der Form ablenken, damit sie sich nur vor Allem unbefangen dem Tondichter hingäben und ihn empfänden nicht als grämvollen Rechner und Kabbalisten, sondern als Menschen, der menschlich lebte, fühlte, seufzte, schwärmte wie wir; der dämonisch stark war, wie wir — nein

möchten, und romantisch träumte vor hundert Jahren, wie wir heute und die Künstler der letzten zehn oder zwölf Jahrhunderte vor uns. Denn so zeigt uns ihren Schöpfer die chromatische Fantasie.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Elftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 13. Januar 1848. Ouverture zu Oberon von C. Maria v. Weber. — Arie aus der Zauberflöte von W. A. Mozart, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe* aus Weimar. — Adagio und Rondo für die Clarinette von C. M. v. Weber, vorgetragen von Herrn *Landgraf* (Mitglied des Orchesters). — Arie aus Norma von Bellini, gesungen von Fräulein *Agthe*. — Ouverture von L. von Beethoven (C dur, Op. 115). — Symphonie in F moll v. *Friedrich Schneider*. (Neu, Mscrpt.) Unter Direction des Componisten. —

Ueber die beiden Ouverturen ist nichts zu sagen, als: sie werden wohl nirgends schöner ausgeführt zu hören sein. Namentlich darf man die Oberonsouverture ein vollendetes Meisterstück nennen. —

Was heisst Natur in der Kunst?

Es heisst, verwende kein Kunstmittel, um den Besitz desselben blos zu zeigen, sondern gebrauche jedes überall nur, wo es zum Ausdrucke des Gefühls dient. Wie oft verscheuchen Sänger und Sängerinnen in neuerer Zeit die Wahrheit und Schönheit durch den Uebermuth der Kunstfertigkeit, oder durch dem Gefühle unbegreifliche krankhaft überreizte Manieren. — Fräulein *Agthe* hält sich fern von dieser Verderbniss. Sie ist eine reine Künstlerunschuld, die uns im Reiche der Gefühle auch mit den natürlichsten Accenten rührt. Ihre Stimme ist eine sanfte Flöte, deren Klang an sich schon tief ins Herz dringt. Die Arie aus der Zauberflöte: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden" ist gewiss kein glänzendes Stück für eine Sängerin. Eine sanfte Empfindung nur schwebt einfach vorüber, und kein rauschender Schluss regt die Hände auf. Auch merkte man der Sängerin Befangenheit vor dem ungewohnten glänzenden Publicum an. Aber der tiefgefühlte kindliche Ausdruck zeigte seine Macht, und rauschender Beifall durchtönte den Saal. Nach der Arie der Norma steigerte sich der Applaus noch mehr, und rief die Künstlerin hervor. Und alle Wirkung hat sie hervorgebracht, ohne eine Note in beiden Arien anders zu singen, als die Componisten sie hingeschrieben. Möge Fräulein *Agthe* auf diesem Wege fortwandeln, eine schöne Zukunft wird ihr dann nicht ausbleiben.

Das Adagio und Rondo für die Clarinette von C. M. v. Weber kann man, etwas Länge abgerechnet, ein schönes Muster für Virtuosencompositionen nennen. Hier liegt Werth und Wirkung nicht blos in Fertigkeitskünsteleien, sondern auch und mehr im sprechenden Ausdruck der Gefühle. Herr *Landgraf* wusste beiden ihr Recht anzuthun, und errang sich lebhaften Beifall.

Der würdige Meister *Friedrich Schneider* wurde bei seinem Hervortritte freudig empfangen. Seine Symphonie war ein neuer Beweis, dass nicht alle Geister mit dem Leibe altern. Das Werk klang frisch, feurig, nicht selten neu. Das melodiöse Element ist vorherrschend, die Instrumentation durchgängig interessant, zuweilen recht pikant. Alle Sätze wurden rauschend applaudirt. Meister und Publikum gingen gewiss höchst zufrieden mit einander nach Hause.

Aus *Breslau*. (Anfang Januar.) Das verflossene Jahr ist viel ärmer an Virtuosenconcerten gewesen, als alle früheren. Nur die Kinder *Neruda* haben eine ganze Reihe von Productionen im Theater mit vielem Glück gegeben; unstreitig verdanken sie ihren Erfolg vielmehr der Curiosität, als dem Kunstinteresse, obgleich die kleine Geigerin eine bedeutende Zukunft hat. Conversationsmusik, unter grünen Bäumen, bei Cigarre und Bier, dehnt ihre Wirksamkeit aus. Tausende hörten die massenhaften Militärconcerte, die *Wieprecht* im Fürstengarten mit Anwendung aller hiesigen Musikchöre gab. *Bilse*, *Gungl* versuchten allerdings zwischen Strauss und Lanner sich Bahnen zu gehen. Aber immer bleibt dies etwas Fremdes. Wie lange wird es dauern, und die deutsche Concertmusik wird ganz und gar den Unterhaltungscharakter anlegen? — Unser Theater hat den Bassisten *Prawitt* und die Soubrette Fräul. *Mohr* verloren. Ersterer ist theilweise durch *Schott*, Letztere noch gar nicht ersetzt, das übrige Sängerpersonal ist noch das vorjährige. Verdi's Nebukadnezar hat nur mässigen Erfolg gehabt. Gut aufgenommen hat man ein hier entstandenes neues Werk: „Die Reise in Tharand", Oper von *Heinze*, jetzt zweitem Musikdirektor am hiesigen Theater. Der junge Componist hat in dieser (seiner zweiten) Oper für dramatische Musik entschiedenen Beruf an den Tag gelegt, bringt aber in vielen Nummern durch eine gewisse Hinneigung zum Fragmentarischen und Ueberladenen sich um dauernde, nachhaltige Wirkung. Wir stehen nun einmal jetzt auf dem Wendepunkte in der Geschichte der Tonkunst, wo der einfachen, klaren Melodik und dem ein ganzes Musikstück durchströmenden melodischen Flusse schwerlich der Sieg über die rhapsodische, abgerissene Schreibart, worin vor lauter Tonphrasen die Durchführung musikalischer Ideen nicht zur Geltung kommt, verbleiben wird. Indessen darf man, wie gesagt, das Talent des dramatischen Ausdrucks, das sich in der Steigerung des zweiten Finales bei *Heinze* deutlich darlegt, nicht verkennen. Er beachtet den Wortausdruck, instrumentirt glänzend und geschickt. Was wir ihm noch wünschen, haben wir oben angedeutet, er wird es erreichen, wenn er mehr die älteren Meister als die neueren beachtet. Uebrigens hat der Text seiner Oper manche Schwierigkeiten. Der ganze zweite Act spielt unter Geistern, die sich aber nicht als solche, sondern wie Menschen benehmen, so dass der Zuschauer es alle Augenblicke vergisst, dass er die Geisterwelt vor sich hat. — Der Tod Mendelssohn's hat der Singakademie und dem Künstlervereine zu Trauerfeierlichkeiten Veranlassung gegeben. Erstere gab eine Auswahl von Gesangstücken des entschlafenen Meisters alla capella, im zweiten Künstlervereinsconcert ging der A moll-

Symphonie ein von *Kahlert* verfasster, von *Mosewius* gesprochener Prolog voran. „Elias" soll binnen Kurzem zur Aufführung gelangen. — Zwei wackere musikalische Künstler hat Breslau im letzten Jahre verloren. Im Juni starb *E. Köhler*, der als Organist und Klavierspieler sehr geschätzt war. Auch als Componist hat er, ohne originell zu sein, gar manches Achtungswerthe geschaffen. Im September verliess uns *Richter*, der an das Seminar nach Halberstadt als Musiklehrer versetzt wurde. Als Gesangcomponist und theoretischer Lehrer hat er zwanzig Jahre lang hier die würdigste Richtung verfolgt. Sein Abgang ist für Breslau ein wahrer Verlust. Vielfache ehrende Beweise sprachen dies aus.

RECENSIONEN.

Moscheles, Souvenirs de Jenny Lind. Fantaisie brillante sur des airs suédois pour le Piano. Oeuvre 114. Pr. 25 Ngr. Leipzig, Kistner.

Der Ruhm der schwedischen Nachtigall hat dazu beigetragen, die vortrefflichen Volksweisen ihres Vaterlandes, die sie durch ihren bezaubernden Vortrag zur Geltung in den verwöhntesten Salons zu bringen wusste, allgemeiner Beachtung zu empfehlen. Der Norden Europa's birgt in seinen Nationalmelodieen Schätze, die noch lange nicht für die Kunst so sehr als es geschehen könnte, ausgebeutet sind. Man erinnere sich der geistreichen Behandlung der schottischen Lieder durch Beethoven. Es war eine bestellte Arbeit, und doch eine wie hocherfreuliche. Gewiss, auf diesem Gebiete ist zumal für den älteren, der reiferen, besonneneren Erfahrung sich erfreuenden Tonsetzer noch reiche Frucht zu ernten. *Moscheles* hat hier vier Lieder, ein norwegisches, schwedisches, gothländisches, dalekarlisches, mit einander verknüpft, den Anfang durch eine freie, phantasiemässige Einleitung gebildet, den Schluss zu einem tanzmässigen Rondino gestaltet, so dass nun das Ganze, worin gewaltsame Verbindung der von einander sehr im Charakter abweichenden Melodieen überall mit der dem berühmten Meister eigenen Geschicklichkeit vermieden ist, nur eine erfreuliche Erinnerung an die flüchtig vorübergegangene künstlerische Persönlichkeit abgibt. *Moscheles* hat den Dilettantismus nicht ausser Acht gelassen, sondern vielmehr sich leichter, überall spielbarer Figuren befleissigt, selbst Kinder werden damit fertig werden, bedeutende Verbreitung des Potpourris ist daher vorauszusehen, und eben so der günstige Erfolg, den es überall erreichen wird.

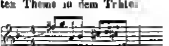
Dr. *A. J. Becher*, IX lyrische Stücke für das Pianoforte. Zweite Sammlung, 18tes Werk. Wien, Pietro Mechetti. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

So lange auch bereits der Componist in Wien lebt, so wenig hat er in seinen literarischen Arbeiten, oder in seinen Compositionen Neigung bezeigt, das norddeutsche Naturell, das auch in der Musik sein eigenthümliches Gepräge hat, aufzugeben oder zu modificiren. Mit tänzelnden, sogleich fasslichen Melodieen ist ihm nichts gedient, er strebt nach einem tieferen Kern derselben, nach kunstvoller Verknüpfung der melodischen Stimmen zum Ganzen, und daher mehr nach einem harmonischen als melodischen Ideal. Er mag bei dem Produciren, bei seinem künstlerischen Schaffen sich dessen freilich nicht bewusst werden, doch wird dies dem leicht ersichtlich, der *Becher's* Werke unter einander vergleicht. So wirkt gleich das erste dieser kleinen lyrischen Stücke (Nr. 10, Cdur) durch die harmonische Combination, welche die sehr einfache Melodie hebt, stärkt und trägt. Es erinnert uns an Mendelssohn's: „Leise zieht durch mein Gemüth", besonders wegen des freien Eintritts der Mediante (E) beim Anfange des zweiten Theils. In Nr. 11 (Edur) entscheidet allein der übrigens auch schon öfters dagewesene Rhythmus der Begleitung den Erfolg. Der dreistimmige Canon Nr. 14, das Allegretto Nr. 15 enthalten originelle harmonische Wendungen, an denen es dem Componisten überhaupt nicht fehlt. Zuweilen klingt es freilich hart, wie an einigen Stellen des Adagio Nr. 12. Wir haben uns denn des Gefühls nicht erwehren können, als gehe der Componist mit Absicht der gewöhnlichen Wendung aus dem Wege, und halte sein Augenmerk auf das Unerwartete gerichtet. Bei solcher Bestrebung liegt der Missgriff nah, über der Vermeidung dessen, was trivial erscheinen könnte, in's Gesuchte zu fallen. Dieses aber pflegt immer den freien Eindruck des Ganzen zu hemmen und die Theilnahme gerade des Unbefangenen abzukühlen. Es wird dann wohl gelingen, zu interessiren, aber nicht dauernd zu fesseln, was allein durch wirkliche Erwärmung möglich ist.

A. J. Becher, Sonate für das Pianoforte, Op. 11. Pr. 2 Fl. 15 Kr. C.-M. Wien, bei H. F. Müller.

Dieses Werk hat uns noch weniger als das so eben besprochene befriedigt, und zwar deshalb, weil hier, wo es sich um die Beherrschung grösserer Formen, um jenen klaren durchsichtigen Fluss des melodischen Gedankens handelt, mehr als dort die Arbeit der Reflexion hervortritt, welche das ersetzen soll, was an Unbefangenheit, an freier Beherrschung der Mittel abgeht. Wir haben des Verfassers gediegene musikalische Aufsätze stets mit Vergnügen gelesen, sein klares und gerechtes Urtheil oft mit dem unserigen übereinstimmend gefunden. Wir finden aber hier, wie so oft bestätigt, dass Wissen und Können zwei getrennte Gebiete sind, und dass die eine Wagschale stets auf Kosten der anderen steigt. Doch wir gehen daran, diese Behauptungen an dem vorliegenden Kunstwerke selbst nachzuweisen. Von den drei Sätzen, die das Werk enthält, ist der dritte, das Finale, der natürlichste, nur in den Sechszehntelfiguren nicht recht claviermässig, mehr dem Streichquartett angemessen. Aber der erste sehr ausgedehnte Satz soll durch Neuheit der Formbildung sich auszeichnen, und versinkt dadurch in's Chaotische. Es ist ein altes, auf tiefem Grunde ruhendes Naturgesetz, dass ein Stück aus der Tonika in die Oberquinte modulirt, und dann sich zurückwendet, es drückt das Streben aus, sich über sich zu erheben, aus sich herauszukommen, es entspricht der Forderung der [illegible]. *Becher* aber beginnt in F, und schliesst den ersten Theil in B, also der Un-

Digitized by Google



terquinte. Nun beginnt ein etwas verworrener Gang, eine Durchführung, die zuweilen das Gehör beleidigt und endlich durch C dur hindurch wieder nach F gelangt. Manches müssen wir tadeln, z. B. S. 4 bei dem Mezzo forte e quasi ritenuto die Rückung nach Fismoll; oder gleich im ersten Thema in dem Takte:

der gleichzeitige Fortschritt von B nach Ces in der Oberstimme, und von B nach C in der Unterstimme. Fast scheint es eine Nachlässigkeit zu sein, da S. 6 die entsprechende Stelle so aussieht:

wodurch aber der Wohlklang nicht viel besser wegkommt. Beethoven's Beispiel ist für manches Talent schon gefährlich gewesen. Was *Becher* betrifft, so hat diese Sonate in uns die Ueberzeugung erweckt, dass er mehr zum Erkennen, als zum Erfinden und Schaffen berufen sei.

F. *Mendelssohn Bartholdy*. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 71. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Mit heiliger Scheu nimmt der Musikfreund das letzte Liederheft des entschlafenen Meisters zur Hand. Jedes Zeitungsblatt der verschiedensten Mundart Europa's hat in den letzten Wochen an den grossen Verlust erinnert, den die Tonkunst, zumal die deutsche, erlitten hat. Binnen etwa funfzehn Jahren hat Mendelssohn durch seine Werke sich einen Kreis von Bewunderern, den wir, dem grösseren Musikpublicum gegenüber, den engeren Kreis der Vertrauten nennen möchten, herangebildet, Freunde, mit den stylistischen Wendungen ihres Autors genau bekannt, doppelt empfänglich für jede Feinheit der contrapunktischen oder harmonischen Verbindung, woran er stets reich ist. Dieser bereits sehr grosse Kreis wird denn auch die gegenwärtigen Lieder mit anderen Augen, als die eben nur auf Musikmacherei bedachten Dilettanten es thun werden, betrachten. Da wird zunächst nicht entgehen, dass in diesen Liedern das Gefühl der Wehmuth, das aus so vielen Werken Mendelssohn's uns anweht, hier überwiegt. In der „Trennung", vornämlich in dem schönen Eichendorf'schen „Nachtliede" klingt uns etwas wie Todesahnung entgegen. Die Texte schon führen darauf hin. Die weiche Schattirung, die M. seinen Melodieen durch die enge sich anschmiegende Mittel- oder Unterstimme so oft zu geben wusste, findet hier ihre ganz angemessene Wirksamkeit. Auch das „Wanderlied" zeigt uns einen trüben Wanderer, das „Schilflied" einen innig und beschaulich an dem Stillleben des Teiches Verweilenden, heiter ist eigentlich nur das Lied an die „Entfernte", gleichsam ein musikalisches Billet, das einer Liebesgabe mitgegeben wird. Muthig, entschlossen ist das „Frühlingslied", eine Aufforderung, sich aus der Selbstversenkung zur That zu erheben. Hoffentlich wird die Verlagshandlung aus des Meisters Nachlass uns noch Manches bringen, das uns zu dankbarer Erinnerung an ihn auffordert. Denn ausser den grösseren Sachen, mit deren Herausgabe er gezögert, gibt es gewiss viele im Privatbesitze befindliche Kleinigkeiten, die er selbst vergessen hat.

Gustav Flügel. Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Op. 19. Pr. 20 Ngr.

Der junge Componist, dessen erste Werke, namentlich seine Mendelssohn gewidmete Sonate viel Anerkennung gefunden haben, hat sich seither mehr als Instrumental- denn als Gesangcomponist legitimirt. Er liebt allerdings die Gesangmässigkeit in dem Instrumentenspiele, aber man merkt ihm an, dass er vorzugsweise für das Klavier gedichtet hat. Dieser Gedanke ist uns bei den vorliegenden Gesängen mehrmals eingefallen. Viel Schönes, oft der treffendste Ausdruck, aber doch vielmehr durch die Begleitung als durch die Melodie erreicht, z. B. in der „Mondnacht", in „Fern vom Liebsten, an dem Meere". An dem Bau der Melodie aber hätten wir hier und da Manches anders gewünscht; in der Melodie ist oft eine einzelne Note entscheidend; z. B. in dem Liede „die rothe Rose" bei den Worten: „mein Lied ist gleich der Melodie" würde es uns weit besser gefallen, wenn auf das Wort „gleich" statt As die Note B käme. Die ganze Melodie hätte dann viel mehr Fluss, braucht man aber die harmonische Begleitung, so erhellt, dass diese die Gebieterin im fraglichen Falle gewesen ist. Schon wie auf Nr. 1, das bekannte Burns'sche „Mein Herz ist im Hochland", welches doch unstreitig eine ganz volksmässige, naturkräftige Auffassung verlangt, so begegnet uns in den ersten acht Takten sogleich jene ganz moderne Art, die Melodie zu behandeln, wodurch dieselbe in ihrer wahren Bedeutung zu Schaden kommt. Bei den Worten: „mein Herz ist nicht hier" leitet das Ais auf „nicht" bestimmt nach Hmoll, das mag sein, aber in der Parallelstelle „das flüchtige Thier" wirft uns die Note his sogleich nach Cismoll, während wir lieber in dem Cis nur die Terz der Tonika erreicht hätten, was viel gesangmässiger gewesen wäre. Ein Instrument nimmt es hiermit freilich nicht so genau, als die Menschenstimme, und gerade deswegen ist diese die ewige und treue Lehrerin, die den Tonkünstler stets zum Naturleben von dem Stubenleben zurückführt. Von den übrigen Liedern hat uns „der Bote" am Meisten gefallen, weil darin ein frisches melodisches Leben wohnt.

Notizen.

Herr Professor *W. R. Griepenkerl* vom Carolinum zu Braunschweig ist hier angekommen, und wird Vorlesungen über die neueste Kunstepoche, mit besonderer Rücksicht auf Drama und Bühne — die Oper eingeschlossen — halten. Wir machen die hiesigen geehrten Leser unserer Zeitung darauf aufmerksam, und glauben ihnen mit Zuversicht einen höchst interessanten geistigen Genuss versprechen.

Die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

In Folge der Aufforderung des Herren Dr. *Bamberg* und *Castil Blaze* theile ich Ihnen mit, was mir über den deutschen Ursprung der Marseillaise bekannt geworden ist, ohne indessen für die Wahrheit der aufgestellten Behauptungen bürgen zu können. Das Nachstehende hatte ich schon vor vier Jahren in der früher von mir herausgegebenen Berliner mus. Zeitung veröffentlicht. Die Aufforderung am Schlusse der Mittheilung blieb bis jetzt ohne Früchte.

Die Marseillaise, eine deutsche Dichtung und Composition. Aeltere Leute erzählen, dass, als die ersten Exemplare der Marseillaise nach Berlin kamen, die Leute erstaunt waren, in ihnen einen seit langer Zeit abschriftlich circulirenden, in deutscher Sprache verfassten Gesang wieder zu erkennen, der an Frische und Begeisterung der Dichtung für das Original des französischen gelten konnte und galt. — Als Dichter nannte man den bekannten Gelehrten *Forster*, als Componisten den königl. Preuss. Kapellmeister *Joh. Friedr. Reichardt* (Componist des Brennus u. s. w.). Beide durch ihre Begeisterung für die französische Republik bekannt. Dieser deutsche Text der Marseillaise soll später mit dem französischen zusammen, mit beweglichen Typen gedruckt, bei Rellstab in Berlin erschienen sein*). Die Redaction wird Aufklärungen über diesen Gegenstand dankbar entgegennehmen.

Karl Gaillard.

---

*) Ist nirgends mehr ein Exemplar dieser Ausgabe aufzutreiben? Brächte dies die Frage auch nicht zur Entscheidung, so doch der Entscheidung näher.

FEUILLETON.

Entgegnung auf einen Bericht aus Homburg in No. 61.

Da ich von dem Herrn Correspondenten aus Homburg schon zum wiederholten Male als zweiten Kapellmeister des Homburger Salons genannt wurde, so erkläre ich hiermit ein für allemal, dass ich laut Contrakt als dirigirender Opernkapellmeister hieselbst engagirt bin, und dass mir von Seiten der Direction auch keine andere Dienstleistungen zugemuthet werden, als wie sie mit dem Wirkungskreise eines ersten Kapellmeisters verbunden sind.

Homburg, den 6. Januar 1848.

Louis Schindelmeisser.

In Ulm wurde Freitag den 11. December eine neue 3aktige Oper aufgeführt: „Andreas Hofer", Text von *Hold* (dem bekannten Literaten), Musik von *W. Kirchhoff* (pension. Dirigent der Hofkapelle zu Sondershausen, derzeit Kapellmeister am hiesigen Theater). Die Oper fand den ungetheiltesten Beifall, sowohl des Sujets als der wirklich genialen Musik wegen, und wird gewiss in ganz Deutschland bald sich Bahn brechen.

Am 1. Januar d. J. starb in Berlin *Johann Friedrich Wilhelm Kühnau*, Organist an der Dreifaltigkeitskirche daselbst, 67 Jahr alt. Sein Vater, Cantor und Musikdirektor an derselben Kirche bis zum Jahre [illegible], leitete selbst seine Musikstudien. Der Sohn ist dreiunddreissig Jahre im Amte gewesen und hat ausser mehreren wissenschaftlichen Schriften auch das Choralbuch seines Vaters in mehreren Ausgaben veröffentlicht. Im Jahre 1836 erschienen von ihm: „Choralmelodieen zu sämmtlichen Liedern des Berliner Gesangbuches für evangelische Gemeinden." S. die Recension darüber in der Allgem. musikal. Zeitung, Jahrgang 1839, S. 650. Auch verdankt ihm diese Zeitschrift mehrere schätzbare Beiträge.

Verdi's neueste Oper „Macbeth" hat gegen Ende des vorigen Jahres in Venedig eine glänzende Aufnahme gefunden.

Der Tenorist *Rainer* aus Wien, der s. Z. auch in Leipziger Gewandhausconcerten sang (s. Jahrg. 1841, S. 751), ist in Schwerin am dortigen Hoftheater angestellt worden.

Das Stadttheater zu Frankfurt am Main hat während des Theaterjahres vom 11. December 1846 bis 30. November 1847 überhaupt 61 Opern in 142 Aufführungen dargestellt. Unter den 61 Opern befanden sich 6 neue und 16 neu einstudirte.

Theaterdirector *Carl* in Wien hat das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Hünten, François, Op. 150. Fantaisie pour le Piano sur l'hymne à Pie IX. (Hymne de Rossini.)

— — Op. 151. La Boucle Blonde. Grande Valse pour le Piano.

Leipzig, im Januar 1848.

Breitkopf & Härtel.

M. G. Fischer's Choralbuch,

wie bekannt das beste und für das neue Berliner Gesangbuch so ganz brauchbare, kann zur Anschaffung für Kirchen nicht genug empfohlen werden, und kosten beide Theile, inclusive Anhang, nur 3 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. **Nr. 4.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg. — *Recensionen.* — Das Stadttheater zu *Leipzig.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt.

Erster Artikel.

Das Wort „Fortschritt" ertönt in unseren Tagen immer öfter, lauter, gewaltiger. Es wird kaum mehr ein Tag vorübergehen, ohne zu vernehmen, unsere Zeit ist die Zeit des Fortschrittes. Im Gebiete der Politik, der Religion, der Wissenschaft, der Industrie, am Meisten vielleicht heutzutage mit — im Gebiete der Tonkunst heisst es so.

Alle, die diese Phrase aussprechen, zählen sich zur Fortschrittspartei.

Wer sie dagegen — diese Phrase — nicht täglich ausspricht, und dazu das Unglück hat, in die älteren Mannesjahre getreten zu sein, d. h. längere Zeit Gelegenheit gehabt zu haben, in seinem erwählten Fache zu denken, zu schaffen, Erfahrungen zu sammeln und zu benutzen, sich auszubilden, der wird von Vielen ohne Weiteres als den Fortschritt zu begreifen nicht mehr fähig erklärt, der wird ausrangirt aus der Reihe strebender, nutzen wollender Geister, der wird kurz abgethan durch das Anathem: er ist ein Zopf.

Fortschrittspartei also und Zopfpartei!

Wer möchte wohl gern zu letzterer gezählt werden, wer nicht lieber der ersteren angehören?

Ich rufe im Beginn dieses Jahrs des Heils 1848 so laut ich nur kann in die Welt hinein: ich bin für den Fortschritt.

Nun aber könnte wohl Mancher sagen: mit dieser Phrase ist es nicht gethan. Was heisst bei dir Fortschritt? Beweise, dass du die Kenntnisse, die Erfahrung, die lebendige Empfänglichkeit besitzest, um ihn erfühlen und erkennen zu können in unserer Kunst, im Allgemeinen, im Besonderen und Besondersten. Obige Phrase kann jeder Knabe nachsprechen. Aber die Berechtigung dazu ist zu zeigen. Reden doch welche vom Fortschritt in der Kunst, die noch gar keinen Einschritt in dieselbe gethan.

Nun ja, eben deshalb vermied ich die Phrase, und suchte die That. Ich lebte des unschuldigen Glaubens, das Streben nach Fortschritt sei etwas der besseren Menschheit zu allen Zeiten so Natürliches, Eigenes gewesen, die bessere Menschheit habe es ja von je her durch Fortschrittsthaten zu zeigen gesucht, — man könne es eben bei jedem Verständigen, seinem Fache ergebenen Manne, man könne es auch bei allen musikalischen Zeitungen voraussetzen. Ich wenigstens kenne keine, deren Tendenz Stabilität oder gar Rückschritt wäre.

Aber ich will etwas sein, heisst noch nicht: ich bin es.

Wenn es nach Sr. Höllenmajestät Mephistopheles Erfahrung Menschen gibt, die in Ermangelung von Begriffen sich mit blosen Worten helfen, so gibt es auch Menschen, die mit Worten zwar Begriffe verbinden, aber dunkele, oder halbwahre, oder ganz falsche. Und kann mir solches Unheil nicht auch begegnen? Kann ich vom Fortschritt in unserer Kunst nicht auch dunkele, oder halbwahre, oder ganz falsche Begriffe haben?

Locke, glaube ich, war's, der einst gestand, er habe in jüngeren Jahren manches Unhaltbare blos darum geschrieben, weil er den Sinn der Worte die er gebrauchte, nicht immer genau genug vorher untersucht und sich deutlich zu machen gestrebt.

Wohlan, so will ich von jetzt an, mir zur Belehrung, nach und nach die Bedeutungen des Wortes Fortschritt in der Tonkunst zu ergründen und deutlich zu machen suchen. Mögen die geehrten Leser dann urtheilen, ob die gefundenen Resultate mit ihren Ansichten übereinstimmen oder nicht.

Fortschritt kann zunächst in Bezug auf den einzelnen Tonkünstler gemeint sein, nämlich, dass dieser in sich selbst, in seinem Wissen, Können, in seiner ganzen Bildung aus niederen zu höheren Graden aufsteigt.

Der Natur nach geht das bekanntlich stufenweise aus den jüngeren Jahren den älteren zu. Kein Mensch, wenn nicht ein ausser dem gewöhnlichen Naturverlauf liegender Umstand in seinen Körper oder Geist eingetreten, ist im zwanzigsten Jahre gescheidt gewesen und im vierzigsten dumm geworden. Kein Mensch hat in späteren Mannesjahren weniger gewusst, geringere Erfahrung, unreifere Ansichten, beschränkteren Blick in's Leben gehabt, als im jugendlichen Alter. Kein Künstler hat als Knabe seine besten, als Jüngling seine geringeren, als Mann seine schlechtesten Werke geschaffen, kurz, kein Mensch ist in seiner Ausbildung vom Ende nach dem Anfange seines Lebens, sondern stets umgekehrt gegangen.

Aber die Geisteskräfte nehmen mit der Zeit wieder ab?

Digitized by Google

In welchem Jahre, Monate oder Tage, übereinstimmend bei allen Menschen, tritt dieser Fall ein? bitte ich die Propheten des Seelenlebens, genau anzugeben.

Es ist wahr, Mozart schuf seine herrlichsten Werke in den Jünglings- und jüngeren Mannesjahren. Haydn dagegen seine besten im reifen Mannesalter; Beethoven war 57 Jahr' alt als er starb, und noch im Fortschritte begriffen, noch voll neuer, kühner Pläne; Gluck trat gar als reformatorisches Genie erst im Greisenalter hervor.

Dieselben Erscheinungen sehen wir in allen anderen Gebieten menschlicher Thätigkeiten. Noch wirkt der greise von Itzstein mit jugendlichem Feuer für den politischen Fortschritt. Huss starb vor vierhundert Jahren als älterer Mann den Feuertod für den religiösen Fortschritt. Von Humboldt fördert den wissenschaftlichen Fortschritt noch heute in seinem hohen Alter, u. s. w.

Ich denke, diese wenigen Beispiele genügen, zu beweisen, dass die Liebe und Kraft zum Fortschritt im einzelnen Menschen nicht mit diesem oder jenem Lebensjahre ihre bestimmte Grenze finden; dass die Flamme geistiger Regsamkeit nicht an jedem Menschen auf einer gewissen Lebensstufe plötzlich verlischt, er von da an blind wird für das, was um ihn herum vorgeht und Noth thut, — kurz, dass es, wie junge helle, auch alte helle, und wie alte blöde, auch junge blöde Geistesaugen gibt, oder, um in der Fortschrittssprache zu reden, dass, wenn nicht jeder Junge darum, weil er jung, ein Gelbschnabel, auch nicht jeder Alte, weil er alt, ein Zopf sein muss.

Dass man „in unserer Zeit des Fortschrittes", wenn man über den Fortschritt klar werden will, zuerst solche alte, abgedroschene Wahrheiten in Erinnerung bringen muss!

J. C. Lobe.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Zwölftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 20 Januar. Ouverture zum Wasserträger von L. Cherubini. — Scene und Arie von L. van Beethoven, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Grosses Concert für Pianoforte, Violine, Violoncello und Orchester von L. v. Beethoven (Op. 56), vorgetragen von Miss *Emma Juline* aus London, Herrn Concertmeister *David* und Herrn *Cossmann*. — Arie aus Romeo und Julie von Bellini, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Symphonie v. *Julius Rietz* (Gmoll, Nr. 1.) Unter Direction des Componisten.

„Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heisst ihm zugestehen, dass er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel sein, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am Geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit, je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes." Wenn diese Worte Lessing's Wahrheit enthalten, so ist die Ouverture zum Wasserträger eines der allerlobenswürdigsten Werke, das jemals von einem Tonkünstler geschaffen worden, denn deutlicher, als es hier geschehen, kann man in Tönen seine Absichten dem Hörer wohl nicht merken lassen. Wenn doch alle talentvolle Componisten sich bei allen ihren Werken solcher deutlicher Absichten bewusst werden wollten!

Wie scharf und tief Beethoven in seiner früheren Periode die Mozart'schen Werke betrachtet und studirt hat, zeigt vielleicht nichts auffallender als die Scene und Arie ohne Worte, welche Fräulein *Schloss* heute vortrug. Form und Gedanken sind fast durchaus mozartisch.

Aber Scene und Arie ohne Worte? — Nun ja, wenigstens für Alle, die nicht italienisch verstehen. Worte, die dem Hörer nichts sagen, sind genau so viel wie keine. Wenn mich ein Deutscher fragte: wie hat Ihnen Fräul. *Schloss* gefallen? und ich wollte antworten: Canto e meraviglia, la sua voce è dolce e melodiosa, le sue modulazioni e i suoi trilli sono aggradevoli! — so würde Fräul. *Schloss*, falls sie daneben stände, zu mir sagen: Reden Sie doch deutsch mit dem Herrn, er versteht ja kein Italienisch! Und wollte ich der Künstlerin erwiedern: Ich weiss es wohl, aber italienisch klingt weicher, so würde sie weiter sagen: Mein Gott, was hilft der weiche Klang der Worte, wenn man ihren Sinn nicht erfassen kann? Wie lange wird Deutschland noch Zeit nöthig haben, um sich zu dem Verständnisse der versteckten Weisheit zu erheben: Deutsche sollen in Deutschland deutsch singen.

Man konnte mit dem deutschen Fräulein *Schloss* zürnen, wenn nur Stimme und Vortrag der Sängerin es zuliessen.

In dem Tripel-Concert v. Beethoven blieb Miss *Juline* mit der Ausführung etwas gegen die beiden anderen Spieler zurück. Die Composition, namentlich der letzte Satz versenkte mich durch das blühende, gefühlvolle, pikante humoristische Bilderspiel in die süssesten Träume, ich verlor mich aus dem Gegenwartsbewusstsein ganz und gar in die Stimmungen eines früheren Werkes.

Der Genuss an einer Composition, die nicht mehr auf der Zeithöhe steht, machte mich einigermaassen ängstlich. Ich fürchtete mich ordentlich vor der *Rietz*-schen Symphonie. Diese Geburt der neuesten Zeit, dachte ich, wirst du nicht mehr fähig sein zu erfassen und zu erfühlen. Aber entweder steht *Rietz* nicht auf der Zeithöhe, oder ich nicht unter ihr, denn ich schmeichele mir, die verschiedenen Stimmungen, welche die Tonbilder aus des Componisten Gemüth hervorgetrieben, ziemlich lebhaft nachempfunden und einen schönen Kunstgenuss gehabt zu haben. Namentlich versetzte mich das Scherzo in die humoristischeste Laune, und ich habe inwendig das tollste übermüthigste Zeug mitgetrieben. Alle vier Sätze der Symphonie wurden rauschend applaudirt.

Hamburg. Dezemberbericht. Die hervorragendste unter den hiesigen musikalischen Erscheinungen des abgewichenen Monats bildete das Gastspiel der Mad. *Viardot Garcia*. Ohne in die enormen Ueberschwänglichkeiten einzustimmen, mit welchen auswärtige Journalistik ihr Urtheil über diese Künstlerin ausstatten zu müssen glaubte, oder andererseits auf Ansichten und

Meinungen, welche den Grundtypus aller und jeder vollendeten modernen Gesangkunst ausschliesslich in den Leistungen der schwedischen Virtuosin zu finden wähnten, mehr Gewicht zu legen, als sie in ihrer Einseitigkeit verdienen, können wir nicht umhin, gleich von vorn herein zu bekennen, dass eine in allen Stücken so ausgezeichnete heroisch-dramatische Sängerin wie Mad. *Viardot-Garcia* uns lange, lange nicht vorgekommen ist. Diese umfangreiche, in allen Chorden eben so volle als wohltönende Stimme übt schon an und für sich einen gewaltigen Zauber, aber mit der glücklichsten Naturbegabung vereinigt sich zugleich hohe Kunstvollendung. Schon in Betreff bloser Technik, über die Correctheit des Ansatzes, die Ausspannung des Tones, die Ebenmässigkeit desselben und jeder Skale, die wunderbare Reinheit der Intonation, liesse sich viel Bemerkenswerthes sagen. Wir begnügen uns indessen mit dieser kurzen Andeutung und fügen nur hinzu, dass die eminente, unter keinerlei Umständen aus dem Geleise zu bringende Sicherheit dieser Sängerin zum Bewundern, die Volubilität ihres Organes Staunen erregend ist. Für die letztere scheint es ganz und gar keine Schwierigkeiten zu geben, wenigstens kommt Alles, was man darunter versteht, so unübertrefflich leicht und gewandt, so fliessend und anmuthig, so anscheinend mühelos und gleichsam scherzend hervor, als ob die gewagtesten Gänge und Sprünge eben nur ein Spiel wären. Was aber diesen Leistungen einen wahrhaften erhöhten Rang verleiht, ist, dass sie nur unter dem Einflusse eines der Sängerin innewohnenden edlen Schönheitsgefühls, einer strengen Geschmackskritik geübt werden. Dasselbe gilt von der Ausführung des Portaments, welches sich technisch durch jede mögliche Schattirung und die innigste Verschmelzung der Töne auszeichnet. Vortrag und Spiel aber gehen stets in schönster Uebereinstimmung Hand in Hand mit einander, und jeder uns vorgeführte dramatische Moment, vom leisesten Beginn bis zum stürmischsten Ausdrucke höchsten Affectes, bietet uns ein edles Bild ästhetischer Vollendung.

So sahen und hörten wir denn diese ausgezeichnete Sängerin als Rosina im Barbier von Sevilla, welche Oper an zweien Malen, am 9. und 11. December, über die Bühne ging. In der s. g. Clavierscene begleitete Mad. *Viardot* sich selbst die von ihr vorgetragenen spanischen Lieder, welche jedoch bei aller originellen Färbung der Annehmlichkeit des Melodieflusses entbehren. Volle Gelegenheit aber, ihre ganze Kunstfertigkeit im hellsten Lichte glänzen zu lassen, gewährten die in das Finale der Oper eingelegten Variationen des Rondo aus Cenerentola, die mit dem enormsten Beifalle aufgenommen wurden.

Am 16. Dezember sang Mad. *Viardot-Garcia* die Valentine in den Hugenotten und lieferte hier den Beweis ihrer Trefflichkeit im serios-getragenen Gesange, das von uns in dieser Beziehung oben bereits Gesagte im vollsten Maasse bestätigend. Am 19. Dezember trat sie als Alice in Robert der Teufel und am 21. und 23. als Norma auf, und hier möchte nun wohl der Ort sein, auch die schwächere Seite der Künstlerin einigermassen in's Auge zu fassen.

Hoch und unübertrefflich dastehend im heroisch-dramatischen Vortrage, reich ausgestattet mit enormen auf diesen zu verwendenden Mitteln, scheint Mad. *Viardot-Garcia* ihr ganzes Talent vorzugsweise diesem zugewendet zu haben, und dagegen der lyrische Theil ihres Kunstfaches weniger das ihrer Individualität zusagende Element zu sein. So darf denn die Partie der Alice, wie diese Künstlerin sie uns vorführte, in Hinsicht der Kunstfertigkeit des Gesanges jedenfalls eine höchst frappante ausgezeichnete Leistung genannt werden, allein gerade diejenigen Pointen, welche durch ihre hohe Lyrik dieser Rolle einen so ausgezeichneten Glanz verleihen, die Stellen, denen sanftere Gefühle zum Grunde liegen, wo fromme Kindlichkeit, Unbefangenheit, Naivetät sich kund geben sollen, diese sind es, welche im Vortrage der französischen Gesangsvirtuosin nicht die Wirkung erreichten, welche man zu erwarten berechtigt ist.

Ihre Darstellung der Norma anlangend, so lässt diese im Anfang noch nicht im Geringsten die Resultate ahnen, welche im Verfolge uns bis auf den aussersten Gipfel dramatischer Kunsthöhe hinaufführen. Mad. *Viardot G.* hält sich hier streng an den Gang der Handlung. Nun bleibt allerdings während der Exposition des ersten Actes für die Art und Weise einer speciellen Hervorhebung der Titelrolle in den ersten Scenen ein ziemlich weites Feld der Auffassung, indem hier die Individualität der gallischen Priesterin keineswegs schon selbständig entwickelt, vielmehr lediglich die dramatische allgemeine Anlage des ganzen Stückes beschafft wird. Während nun z. B. die im Vortrage und in der Auffassung dieser Rolle der Viardot-Garcia diametral entgegenstehende Lind in der „Casta diva“ ihre ganze so ausgezeichnete lyrische Kraft zusammennahm und den dieser Arie dadurch vorzugsweise von ihr eingeprägten Typus über die ganze Rolle ausdehnte, gestattet die Erstgenannte der Anfangsarie nur eine allgemeine, dramatisch einleitende Geltung, wodurch diese allerdings einen etwas indifferenten Charakter erhält, welchen sie im Verhältnisse zur Handlung auch eigentlich nur besitzt. Bei der Lind tritt sodann die heroisch dramatische Behandlungsweise dieser Rolle stark in den Hintergrund, wogegen ihre fast ausschliesslich bis zur höchsten Geltung forcirte Lyrik nicht selten bis zu einem Grade sentimentaler Schwärmerei sich ergeht, der alle Thatkraft ausschliesst. Dagegen aber folgt die *Viardot-G.* den Intentionen der Dichtung und der Composition Schritt vor Schritt, sie zeichnet in wachsender Steigerung den Heldencharakter der Norma in seiner ganzen Grösse, und zwingt uns, deren Erhabenheit unsere ganze Bewunderung zuzuwenden, während wir für die durch *Jenny Lind* uns vorgeführte Priesterin nur ein, wenn gleich inniges Bedauern fühlen konnten. So schön und consequent durchgeführt nun die Vortragsweise der ausgezeichneten schwedischen Sängerin auch an und für sich in dieser Partie sein mag, so können wir uns mit der der ersteren zum Grunde liegenden Auffassung durchaus nicht befreunden, weil sie als eine künstlerisch unwahre, daher verfehlte sich darstellt.

Müssen wir nun auch den wunderbaren Schmelz

Digitized by Google

des vollkommensten lyrischen Vortrages, wie ihn *Jenny Lind* vorzugsweise besass, bei der *Viardot-G.* vermissen, so wollen wir zwar keineswegs diesen Mangel beschönigen, die Partie der Norma aber ist an und für sich keine lyrische, und jedenfalls ist die von Mad. *Viardot-G.* in der Vorführung derselben verwendete kühn dramatische Kunst allein schon der grössten Bewunderung würdig.

Im Ganzen ist Madame *Viardot-Garcia* zu mehren verschiedenen Malen auf unserer Stadttheaterbühne aufgetreten, zuletzt noch am 23. December in einem Paar Bruchstücken, nämlich im 4ten Acte der Hugenotten als Valentine und im Finale des dritten Actes der Nachtwandlerin als Amine, welches Alles an diesem Tage in sonderbarer Zusammenstellung zugleich mit dem Drama „Ein Weib aus dem Volke", über die Bühne ging. Dass der Beifall, den die Sängerin in jeder ihrer Vorstellungen, namentlich aber bei der Norma erntete, ein ungewöhnlicher war, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde von *W. A. Lampadius*. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 1848.

Wenige Wochen nach Mendelssohn's Tode erschien vorliegende Biographie. „Dies könnte" — heisst es in der Vorrede — „dem Einen voreilig, dem Anderen verwegen und dem Dritten unzart erscheinen." Der Verfasser entschuldigt sich mit der Dankbarkeit für so viele Stunden der Begeisterung und Erholung, die ihm des Meisters Werke wie seine liebenswürdige Persönlichkeit bereiteten; mit der Besorgniss, es möchten in unserer schreibseligen Zeit alsbald eine Menge biographischer Skizzen auftauchen, welche entfernt von der Quelle, mit den bereits vorhandenen Nachrichten auch wieder manche Irrthümer aufnehmen würden, und endlich durch die Vertrautheit mit dem Gegenstande, da er den Verewigten während des grössten und wichtigsten Abschnittes seiner Lebensbahn mit inniger Zuneigung im Geiste auf allen Schritten begleitet, bei den meisten seiner Leistungen auf dem Gebiete der Kunst gegenwärtig, häufig selbst unter den Ausübenden und Mitwirkenden gewesen, und das Glück gehabt habe, mehrfach in persönliche Berührung mit ihm gekommen zu sein.

Das Werkchen verfolgt den Lebensgang des Verewigten Schritt für Schritt fast, von der Wiege bis zum Grabe, und bringt, neben manchem bekannten, auch viele neue interessante, und immer aus den sichersten Quellen geschöpfte Thatsachen. Man hat dem Verfasser den Vorwurf gemacht, Mendelssohn's Thätigkeit — in den Gewandhausconcerten namentlich — zu ausführlich behandelt zu haben. Dieser Vorwurf ist begründet, wenn das Werk blos für Leipzig und dessen gegenwärtige Bewohner bestimmt sein soll. Aber man findet diesen blos stadtbezirklichen Zweck nirgends angedeutet. Ein Denkmal für die Freunde des Verstorbenen soll das Buch sein, und die Freunde des Verstorbenen leben überall, und viele leben noch nicht einmal, sondern werden erst geboren. Von diesem Gesichtspunkte aus, und auch als historische Quelle eines Zeitgenossen ist das Werkchen für die Gegenwart und für die Zukunft zu nehmen und zu schätzen. Der Verfasser spricht überall als persönlicher Freund des edlen Menschen Mendelssohn, als enthusiastischer Verehrer des Künstlers Mendelssohn, und als erfreuter und geschmeichelter Bürger einer Stadt, in der der Meister viele Jahre und am Liebsten lebte und wirkte. Wer möchte ihm deshalb die warme und ausführliche Besprechung verargen? Als Biographie im höchsten Sinne des Wortes kann und wird sich das Buch nicht hinstellen wollen. Dazu stehen wir Alle dem Verstorbenen auch zu nahe. Aber was es in der Vorrede bescheiden verspricht, hat es erfüllt.

Der Verfasser ist nach Herausgabe seines Werkchens auf einige Irrthümer aufmerksam gemacht worden, deren Berichtigung er uns eingesandt, und die wir hier folgen lassen. D. R.

Berichtigung einiger in dem Buche „*Felix Mendelssohn Bartholdy* von *W. A. Lampadius*" enthaltenen Irrungen, von dem Verfasser selbst.

Da aller Sorgfalt ungeachtet in dem benannten Buche dennoch einige Personen und Sachen betreffende Irrthümer und Verwechselungen untergelaufen sind, so möge man dem Verfasser freundlich gestatten, sie wenigstens nachträglich selbst zu berichtigen. Zuerst bitte ich den geneigten Leser, ausser den am Schlusse des Buches angezeigten noch zwei hässliche sinnstörende Druckfehler zu verbessern, und S. 130, Z. 10 v. oben statt Feldmarsch *Festmarsch*, und S. 173, Z. 3 von oben statt Worte *Werke* zu lesen. Uebrigens bin ich an sämmtlichen Druckfehlern insofern unschuldig, als mir die letzte Revision jedes einzelnen Druckbogens leider nicht überlassen wurde. Andere Irrungen fallen freilich dem Verfasser selbst zur Last. So sind S. 50 die von *Ferdinand David* gesagten Worte: „Dieser —— hatte frühzeitig seine Eltern verloren, und war unter Vormundschaft von Mendelssohn's Vater grösstentheils in dessen Hause erzogen worden", auf *Julius Rietz* zu übertragen. Alles Uebrige dagegen, was über das Verhältniss dieser beiden Künstler zu Mendelssohn in dem Buche bemerkt ist, hat seine vollkommene Richtigkeit. Die Bemerkung S. 61 von dem bezifferten, unseren heutigen Organisten nicht mehr geläufigen Basse der Orgel in Händel's Israel in Egypten habe ich auf die Autorität von G. W. Fink (Leipziger allgemeine musikal. Zeitung, Jahrgang 1836, S. 769) niedergeschrieben, muss aber ihre Richtigkeit allerdings dahingestellt sein lassen. Jedenfalls habe ich damit Niemandes Kunstfertigkeit im Mindesten zu nahe treten wollen. Der S. 63 erwähnte Herr Sterndale Bennett ist kein unmittelbar von Mendelssohn gebildeter Schüler, obwohl seine Schöpfungen, namentlich die Ouverturen, unverkennbar den Charakter des Mendelssohn'schen Einflusses tragen. Auch kommt ihm, wie man mir sagte, das Prädicat Sir (nach engli-

schen Sprachgebrauche Baronet) nicht zu. Ebenso ist der S. 106 genannte Herr Chorley nicht Componist, wohl aber einer der geistvollsten Aesthetiker und Mitarbeiter an der Zeitschrift Athenäum, in welche er mehrere sehr werthvolle Aufsätze über Musik, Malerei u. s. w. geliefert hat. Die S. 145 erwähnte Symphonie von Mendelssohn ist keine andere, als die aus A moll. Die dortige unbestimmte Angabe, welche der drei Symphonieen Mendelssohn's gemeint sei, erklärt sich daraus, dass ich unmöglich alle Aufführungen dieser Symphonie im Kopfe haben konnte, in dem damaligen Concertprogramme aber die Angabe der Tonart fehlte, und die dort zum ersten und einzigen Male in dem Concertprogramme vorkommende Bezeichnung der einzelnen Sätze, Allegro agitato u. s. w. mit der in dem thematischen bei Breitkopf und Härtel erschienenen Verzeichnisse der Werke Mendelssohn's nicht stimmte. Dazu kam noch das über diese Aufführung schwankend gehaltene Urtheil einer Leipziger musikalischen Zeitschrift, auf welches ich dann die Bemerkung „ohne einen gerade glänzend zu nennenden Erfolg" gründen zu müssen glaubte. Dass dadurch aber das S. 124 und 5 über die Aufnahme dieser Symphonie gegebene, auf meiner eigenen Erfahrung beruhende Referat nicht aufgehoben werden sollte, brauche ich wohl kaum zu sagen. — Obwohl nun diese verschiedenen Irrungen Niemanden unangenehmer berühren können, als den Verfasser selbst, so hofft er doch auch, dass billigdenkende Leser in diesem freiwilligen Eingeständniss einen Beweis mehr für seine Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe finden, und zudem in den hier verbesserten Notizen nur solche Nebensachen erblicken werden, welche auf den Hauptzweck und Inhalt des Buches keinen wesentlichen Einfluss üben. Und somit sei denn das Werkchen, welches, wenn auch keinen anderen, doch wenigstens den Werth hat, ohne alle Nebenabsicht aus einem reinen Herzensbedürfniss entstanden zu sein, allen Freunden des Verewigten zu wohlwollender Aufnahme und Beurtheilung nochmals bestens empfohlen.

Der Verfasser

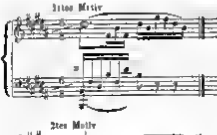
Carl Ferdinand Becker, Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Zweiter Theil, enthaltend 162 Choräle. Leipzig, 1847, bei Fr. Fleischer.

Wenn Jemand einen rechten Beruf zu einer Sache in sich trägt, so erfüllt dieser ihn auch mit Lust und Kraft, die Sache zu Stande zu bringen. Dass der Verf. nicht nur zu diesen Berufenen, sondern vielmehr zu den wenigen Auserwählten zu zählen sei, die da würdig sind, für das Wohl der Kirche zu wirken — denn unbestreitbar ist der Choralgesang ein Haupttheil des kirchlichen Cultus — das wird wohl Niemand in Abrede stellen, der ihn als Orgelvirtuosen und resp. tüchtigen Organisten, so wie als musikalischen Literaten und Alterthumsforscher kennt. Seine Kenntnisse und Bestrebungen in letztgenannter Hinsicht setzten ihn eben ganz besonders in den Stand, Quellen verschollener Jahrhunderte nicht nur wieder fliessen zu lassen, (eine bedeutende Anzahl Choräle aus dem 12. bis 18. Jahrhundert, — sogar einer aus dem 6. und 8. findet sich vor in dem Buche), und hierzu befähigt ihn auch eben seine ausgezeichnete zahlreiche Bibliothek — sondern zugleich das Ausgewählte auch rein wiederzugeben, ein besonderer Vorzug dieses Buches, während andere Choralbücher von genanntem Punkt mehr oder weniger Abweichungen in der Melodie zeigen, ganz natürlich auch zeigen müssen. Auch in dieser Fortsetzung des Choralbuchs haben die vier Stimmen einen schönen Fluss, sind stimmgerecht, d. h. bequem für den Chorgesang, und somit nicht einzig und allein für das Instrument eingerichtet, wo oftmals der Bass zu tief gelegt erscheint, als dass ihn die Singstimme noch bequem erreichen könnte (zuweilen in Fischer's Choralbuch). Die Harmonie ist durchweg rein in der Stimmführung, so wie natürlich und zweckmässig in ihrer Folge. Eben wie im 1. Theil sind auch hier die Wiederholungszeichen weggeblieben, und es ist dies ein gewiss dankenswerther Nebenumstand, wenn man bedenkt, wie oft der Organist in den peinlich-zweifelhaften Fall gerathen kann, oder überhaupt schon gerathen sein mag, ob er nämlich wiederholen oder weitergehen soll, zumal bei Chorälen, wo sowohl Anfang als Fortgang ein gleiches Silbenmaass haben (z. B. O Gott du frommer Gott, resp. die Mollmelodie, wo im 2. Theile sich übrigens noch eine und dieselbe Gesangweise wiederholt, und hierdurch verwirren kann). Die Wiederholungen selbst sind auch meist mit anderen Harmonieen versehen. Mehreres aus dem Choralbuche von Hiller und Schicht findet sich vor, so auch Einiges vom Verfasser. Die Zahl der Choräle ist hier 162 und beträgt mit der des ersten Theils zusammengenommen gerade dreihundert. Der Verf. bearbeitete (laut Vorwort) diese Fortsetzung in der Absicht, um die Einführung des Choralbuches auch ausserhalb Leipzigs zu ermöglichen, so wie mit dem Anfang ein Ganzes zu bilden. In dem sehr correcten Stich vermisst Ref. nur einmal in Nr. 8 ein ♯ vor der Schlussnote der 2. Zeile im Alt. Dass sich viele unbekannte und schöne Melodieen, namentlich unter denen des 16. und 17. Jahrhunderts befinden, sei schliesslich noch besonders erwähnt.

Louis Kindscher

Jules Benedict. Rêverie pour le Piano. Oeuvre 39. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

Dieses Musikstück würden wir, wenn die Bezeichnung „Rêverie" nicht etwa ganz absichtlich gewählt worden, eher „Barcarole" genannt haben, denn der wiegende Rhythmus ist bei den beiden in beschaulicher Weise einander ablösenden Motiven das unterscheidende Merkmal. Beide sind hübsch, und durch eine feine Nuance in der Begleitungsformel des zweiten, das zuerst in Fis, zuletzt natürlich in der Tonika H auftritt, unter einander selbst verschieden. Wir verschaffen unseren Lesern durch den Anblick der beiden Anfänge zugleich eine Vorstellung



1stes Motiv
2tes Motiv

Das Ganze ist anmuthig und wohlklingend. Schwierigkeiten kommen gar nicht vor.

Jacob Axel Josephson. Tre Lyriska Tondikter. Stockholm, Abr. Hirsch.

Aus Schweden hört man so selten von dortigen musikalischen Schöpfungen etwas, dass wir das Heft des Herrn *Josephson*, das keine Opuszahl trägt, mit doppeltem Interesse betrachteten. Es schliesst sich dem neuesten Geschmacke dadurch an, dass er jeder seiner drei lyrischen Tondichtungen einen besonderen Titel gegeben hat, z. B. „Schwärmerei", freilich ein sehr allgemeines Wort, das nur eine Stimmung des Gemüths ausdrückt, während das letzte Stück dagegen sich „Ballade" nennt, was schon auf die Construction der Form: strophischer Gesang mit Ritornell, hindeutet. Die drei Kleinigkeiten sind zwar nicht unmelodisch, in der Behandlung aber sehr gewöhnlich. Gerade solche kleine Formen wollen mit grosser Feinheit ausgeführt sein, wenn sie in der Flut von dergleichen Arbeiten, die jetzt fortwährend erscheinen, nicht übersehen werden wollen.

Das Stadttheater zu Leipzig

hat in dem Theaterjahre vom 19. Oktober 1846 bis 17. Oktober 1847 überhaupt 117 Opernaufführungen gegeben. Die Zahl der dargestellten Opern beläuft sich auf 38; darunter vier neue (die Musketiere der Königin, von *Halévy* — die Belagerung von Solothurn, von *Brandenburg* — die Sennenhütte, von *Adam* — Berühret die Königin nicht, von *Boisselot*) und vier neu einstudirte (der Doctor und Apotheker, Oberon, Lucia von Lammermoor, Johann von Paris). Unter den 38 Opern befinden sich 20 deutsche von 13 Componisten, 9 italienische von 2 Componisten, 9 französische von 5 Componisten.

Das Nähere zeigt folgende alphabetisch geordnete Tabelle. (Wo die Zahl der Aufführungen nicht bemerkt ist, verstehe man: einmal.)

1. *Deutsche*

Brandenburg, Fr., die Belagerung von Solothurn, dreimal. — *v. Dittersdorf*, der Doctor und Apotheker, sechsmal. — *Eule*, der Unsichtbare. — *v. Flotow*, Alessandro Stradella, dreimal. — *Kreutzer*, das Nachtlager von Granada, viermal. — *Lortzing*, Czaar und Zimmermann, viermal. Die beiden Schützen, fünfmal. Undine, fünfmal. Der Waffenschmied, dreimal. — *Marschner*, Hans Heiling. Der Templer und die Jüdin. — *Meyerbeer*, die Hugenotten. Robert der Teufel, fünfmal (Darunter einmal blos der 3. und 4. Aufzug.) — *Mozart*, Don Juan, siebenmal. — *Spohr*, Jessonda. — *Weber*, Freischütz, viermal. Oberon, dreimal. Preziosa, dreimal. — *Weigl*, die Schweizerfamilie, zweimal. — *Winter*, das unterbrochene Opferfest, zweimal.

Zusammen 13 Componisten, 20 Opern, 64 Aufführungen.

2. *Italienische*

Bellini, Montecchi und Capuleti, zweimal. — Die Nachtwandlerin, fünfmal. (Darunter einmal blos der 2. und 3. Aufzug.) Norma. Die Puritaner, zweimal. — *Donizetti*, Belisar, zweimal. Der Liebestrank, dreimal. Lucia von Lammermoor, zweimal. Lucrezia Borgia, dreimal. Die Tochter des Regiments, viermal.

Zusammen 2 Componisten, 9 Opern, 24 Aufführungen.

3. *Französische*

Adam, die Sennenhütte, dreimal. — *Auber*, Fra Diavolo. Der Maurer und der Schlosser, sechsmal. Die Stumme von Portici, fünfmal. Des Teufels Antheil, dreimal. — *Boieldieu*, die weisse Dame, zweimal. Johann von Paris, dreimal. *Boisselot*, Berühret die Königin nicht*), viermal. — *Halévy*, die Musketiere der Königin, zweimal.

Zusammen 5 Componisten, 9 Opern, 29 Aufführungen.

Dies zusammengestellt ergibt:

Componisten, deutsche 12, italienische 5, französische 2, überhaupt 20.

Opern, deutsche 20, italienische 9, französische 9, überhaupt 38.

Aufführungen, deutsche 64, italienische 24, französische 29, überhaupt 117.

Am häufigsten wurde gegeben *Mozart's* Don Juan (siebenmal); ihm zunächst kommen *Dittersdorf's* Doctor und Apotheker, *Auber's* Maurer und Schlosser (jede sechsmal).

Was das Personal betrifft, so sind im Laufe dieses Jahres abgegangen Fräulein *Meyer* und *Fischer*, die Herren *Pasqué*, *Salomon*, *Schneider*; Kapellmeister *Stegmayer*, Chordirector *Meyer*. Dagegen wurden neu angestellt: Fräulein *Grünberg* und *Stark*; die Herren *Stritt* (Tenor), *Wiedemann* (Tenor), *Brassin* (Bariton);

---

*) In der gedruckten deutschen Uebersetzung heisst sie: „Die Königin von Leon."

Kapellmeister *Julius Rietz*, Chordirector *Hümmel*. Das Sängerpersonal besteht jetzt aus den Damen *Grünberg*, *Günther-Bachmann*, *Schwarzbach*, *Stock*, den Herren *Behr*, *Berthold*, *Brassin*, *Henry*, *Stritt*, *Stürmer*, *Wiedemann*; 18 Choristen, 17 Choristinnen. — Das Orchester zählt 31 ordentliche Mitglieder. Concertmeister ist Herr *David*, Regisseur der Oper Herr *Bickert*. —

An Gästen war das vergangene Theaterjahr besonders reich. Die bedeutendsten waren (ausser den oben als neu angestellt erwähnten): Frau *Dressler Pollert* von Hannover, Fräulein *von Marra* von Wien, Frau *Stöckl Heinefetter* ebendaher, Fräul. *Agthe* von Weimar, Herr *Bahrdt* (Tenorist) von Breslau, *Götze* (Tenor) von Weimar, *Genast* (Bariton) ebendaher.

Concerte gaben: Herr *Pegall*, Kunstsänger aus Wien, die Schwestern *Neruda* (11jährige Violinistin und 7jährige Pianistin) aus Prag; Herr *Helf*, Violinist aus Kassel; Herr *Karl Levy* und Signora *Elena Angri* von Wien; Herr *Löhmann*, Musikdirektor aus Riga, als Componist und Violinist. Auch die ungarischen Nationalsänger liessen sich dreimal hören.

Als Curiosum erwähnen wir, dass am 26. September Fräulein *von Marra* in Meyerbeer's Robert der Teufel (3ter und 4ter Aufzug) die Alice und Isabella gab, und dass an demselben Abende, wie bemerkt, zwei Aufzüge des teuflischen Robert und zwei Aufzüge der Nachtwandlerin gegeben wurden.

Auch einige „erste theatralische Versuche“ wurden gemacht.

Endlich sei noch der Jubelfeier des Freischützen gedacht, die am 23. Dezember 1846 Statt fand. Es war nämlich am 23. Dezember 1821, also vor 25 Jahren, der Freischütz zum ersten Mal in Leipzig aufgeführt worden. — Die Oper ist überhaupt während dieser 25 Jahre 127mal über die Leipziger Bühne geschritten.

FEUILLETON.

Dr. *Crotch*, einer der berühmtesten Tonsetzer Englands, früher Professor der Musik an der Universität Oxford, ist, 72 Jahr alt, zu Taunton gestorben. Er hat viele Compositionen und theoretische Werke geschrieben. Auf dem Musikfeste zu Liverpool im Jahre 1833 u. s. w. wurde eine grössere Composition von ihm unter dem Titel „Palestrina“ aufgeführt. (S. Allgem. Mus. Ztg., Jahrg. 1833, S. 709 und 840.)

Eine nachträgliche Todtenfeier *Mendelssohn Bartholdy*'s veranstaltete am 26. Dezbr. v. J. der Wiener Männergesangverein unter Herrn *Barth*'s Leitung und brachte dabei ausser mehreren Orchestersätzen aus dem Sommernachtstraum und der Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“, so wie einem Pianoforte-Rondo (vorgetragen von *Pirkhert*), verschiedene Chöre des verstorbenen Meisters zur Aufführung.

Bekanntlich erliessen im März v. J. die Unternehmer der Concerts spirituels zu Wien eine öffentliche Aufforderung an die Componisten zu Einsendung ihrer Werke, zum Behufe der Aufführung in jenen Concerten (Siehe Allgem. musik. Ztg., Jahrg. 1847, S. 152.) Von den in Folge dessen eingesandten Werken sind nun nachstehende ausgewählt worden: von *Selmar Bagge* in Wien; von *Johannes Ehlert* daselbst; von *Johannes Hoven* daselbst; von *Theodor Berthold* von Charkoff; von *Joseph Netzer* zu Wien; von *St. Lubin* zu Berlin; von *Aloys Schmuck* in Wien; von *Täglichsbeck* zu Hechingen. Diese Werke sollen grösstentheils unter Leitung der Componisten, nächstes Frühjahr zur Aufführung kommen.

Von *Mendelssohn Bartholdy*'s Schwester, *Fanny Hensel*, hat der Gatte der Verstorbenen, Hofmaler *Hensel* in Berlin, nach einer Zeichnung die er kurz vor ihrem Tode gefertigt hatte, durch *Mandel* ein interessantes Portrait stechen lassen, welches jedoch nur für die der Verstorbenen Befreundeten bestimmt zu sein scheint. Gleiche Bestimmung hat das gedruckte Facsimile einer Composition von *Fanny Hensel* über das Lied Eichendorffs „Bergeslust“, dessen Schlussworte lauten:

„Gedanken gehn und Lieder bis in das Himmelreich“

Die Composition trägt das Datum des 13. Mai 1847, am 14. Mai starb die Componistin.

In Zschopau, im sächsischen Erzgebirge, wurde von fünfzehn durch Abgeordnete vertretenen Männergesangvereinen die Gründung eines „osterzgebirgischen Sängerbundes“ beschlossen. Derselbe wird diesen Sommer sein erstes allgemeines Gesangfest in Annaberg feiern.

Das allgemeine norddeutsche Gesangfest, welches diesen Sommer in Kiel abgehalten werden sollte, war von der dänischen Regierung verboten worden. Man entschied sich nun für Eutin; allein auch die oldenburgische Regierung hat es untersagt.

Dem Instrumentenmacher *C. L. Buschmann* in Hamburg, dessen Vater das Terpodion erfunden hatte, ist es nach langen Versuchen gelungen, die Physharmonika zur höchsten Vollkommenheit zu bringen. Das Instrument hat jetzt einen Umfang von sieben Octaven, bis Contra-C, welches im Sechzehnfusston erklingt. Jede Taste gibt zwei Stimmen, den Grundton und die Octave zugleich an. Die einzelnen Tonfedern sind aus Neusilber verfertigt. Ein doppelter Schöpfbalg gestattet das leiseste Pianissimo wie das stärkste Fortissimo, letzteres gleich einer grösseren Orgel. — Auch das Akkordion hat *Buschmann* sehr vervollkommnet. Es sind nämlich alle 6 bis 7 Octaven eines ganzen Orchesterinstrumentes über 3 Akkordions vertheilt, von denen jedes zwei Octaven und zwei überzählige Töne hat. Drei Akkordions erreichen dasselbe, was eine Physharmonika; letztere wiegt 250 Pfund, jene drei kaum 12 Pfund.

Am Neujahrsabend wurde auf Windsorschloss, dem Verlangen der Königin Victoria gemäss, *Mendelssohn Bartholdy*'s Antigone-Musik aufgeführt. Vorher ging ein Klaggedicht auf des Meisters frühen Tod, gedichtet und vorgetragen von *Bartholomew*.

Der bekannte Tenorist *Roger* ist von der komischen Oper zu Paris zur grossen Oper übergetreten und erhält für 8 Monate, in deren jedem er zehnmal zu singen hat, 50,000 Franken, ausserdem die üblichen Spielhonorare, Benefize etc. Wie es heisst, soll er namentlich in Meyerbeer's Propheten verwendet werden.

Endlich sind in Dresden doch noch einige Abonnements-Concerte zu Stande gekommen, und zwar von Seiten der Hoftheater-Direction selbst. Die Zahl ist auf drei bestimmt: im Januar, Februar und März je eins. Zum Lokal ist das Hoftheater gewählt. Das erste Concert, den 22. d. Mts., brachte Mozart's C-dur-Symphonie, Beethoven's Eroica, Scene aus Cherubini's Medea, und S. Bach's Motette: „Singet dem Herrn“. Kapellmeister *Wagner* dirigirte.

Am 9. Januar gab das Pariser Conservatorium der Musik sein erstes Concert in dieser Saison, zugleich als Gedächtnissfeier Mendelssohn Bartholdy's. Aufgeführt wurden des Letzteren A-moll-Symphonie, zwei Stücke aus dem Paulus, das Violinconcert (gespielt von *Alard*), die Ouverture zu den Hebriden.

In Pesth wurde als neu aufgeführt die Oper „Die Befreiung“ von *Guglielmi*. Der Erfolg war zweifelhaft. —

Digitized by Google

in Wien: „Maritana" von dem Engländer *William Vincent Wallace*. Ein ziemlich gewöhnliches Product. — Das Théâtre national zu Paris hat *Monsigny's* alte Oper „Felix ou l'Enfant trouvé", von Adam neu überarbeitet und instrumentirt, mit Glück wieder auf die Bretter gebracht. — *Félicien David*, der Wüstencomponist, schreibt an einer grossen Oper: „La nonne sanglante", Buch von Delavigne. — Nächstens wird am Théâtre national aufgeführt „Die Montenegriner" von *Gérard von Nerval*, worin im ersten Finale das sämmtliche Personal, Solosänger wie Choristen, zu Pferde erscheint.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind so eben erschienen und durch alle Buch- und und Musikhandlungen zu beziehen:

Drei Motetten

für Chor und Solostimmen

componirt

von

F. Mendelssohn Bartholdy.

Op. 69.

Nr. 1. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.
Partitur, Preis 20 Ngr. Stimmen, Preis 10 Ngr.

Nr. 2. Jauchzet dem Herrn, alle Welt.
Partitur, Preis 20 Ngr. Stimmen, Preis 10 Ngr.

Nr. 3. Mein Herz erhebet Gott den Herrn.
Partitur, Preis 1 Thlr. Stimmen, Preis 20 Ngr.

Mozart's Ouverturen

für das Pianoforte zu zwei Händen.

Neue Ausgabe.

Nº 1. Così fan tutte. 7½ Ngr.
„ 2. Don Juan. 10 Ngr.
„ 3. Entführung aus dem Serail. 10 Ngr.
„ 4. Figaro's Hochzeit. 10 Ngr.
„ 5. Idomeneo. 10 Ngr.
„ 6. Titus. 10 Ngr.
„ 7. Die Zauberflöte. 10 Ngr.

Um mehrfachen Anfragen zu begegnen, zeigen wir hiermit an, dass die

2te Symphonie von **Niels W. Gade**, Op. 15

in Partitur und Orchesterstimmen bis Mitte nächsten Monats erscheinen wird.

Leipzig, den 24. Januar 1848.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Decker, Op. 23, Nr. 1, Lui et Elle. Deux Pièces caractéristiques p. Pfte. 17½ Ngr.
— — Op. 24. Nr. 2, Notturno p. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 20. 3 Gedichte von Geibel f. 1 Singstimme m. Pfte. Heft 1, Rheinsage. Heft 2. Wenn sich zwei Herzen scheiden. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. (à 10 Ngr.) 20 Ngr.
Dobrzynski, Op. 39. Sestetto p. 2 Violons, Alto, 2 Violoncelles et Contrebasse. 2 Thlr.
Drobisch, Op. 40. Pfingst-Cantate f. 4 Singstimmen und Orch. Part. 25 Ngr.
Duvernoy, Op. 171. Petite Fantaisie sur: Le Pré aux Clercs à quatre Mains p. Pfte. 12½ Ngr.
Labitzky, Op. 144. Winterblüthen. Walzer f. Pfte. 2händig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., im leichtesten Arrangement 10 Ngr.
— — Op. 145. Gruss an Pesth. 5 Polka f. Pfte. 2händig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., im leichtesten Arrangement 10 Ngr.
Moscheles, Op. 36, Rondo brill. alla Polacca p. Pfte. à quatre Mains. Neues Arrangement. 1 Thlr.

Von der

Neuen Zeitschrift für Musik,

redigirt von **Fr. Brendel**,

beginnt mit 1848 der achtundzwanzigste Band.

Abgesehen davon, dass die äussere Einrichtung von dem eben geschlossenen Bande an eine verbesserte und zweckmässigere ist, der Druck mit ganz neuen Lettern geschieht, und der Preis durch Erhöhung des Umfanges billiger als früher ist, hat sich auch durch die erste Tonkünstlerversammlung, welche der Redacteur ins Leben rief, und deren Organ jetzt die Zeitschrift bildet, ein regeres Wesen kund gegeben, und mancher tüchtige Mitarbeiter ist gewonnen. Wöchentlich erscheinen 1½ Bogen, der Preis des Bandes von 52 Nummern ist 2½ Thlr.

Robert Friese in Leipzig.

Im Verlage von **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg sind erschienen neueste Compositionen von

L. Schindelmeisser,

Kapellmeister am Stadt-Theater in Hamburg.

Op. 3. 6 Lieder für Tenor od. Sopran mit Pianoforte-Begleitung. Erwachte Liebe. — Der Abendhimmel. — Sie sagen: Es wäre die Liebe. — Botschaft. — Sehnsucht. — Liebeswünsche. 10 gGr.
Op. 4. Impromptu für Pianoforte Solo (in G). 10 gGr.
Op. 5. Des Vaters Erbe. („In der Kapell im Todtenschrein") f. Alt od. Bariton mit Pianoforte-Begl. 6 gGr.
Op. 6. Der Frühling „Und wenn die Primel schneeweiss blickt" f. Sopran oder Tenor m. Pfte. Begl. 8 gGr.
Op. 7. Zweites Impromptu f. Pfte. Solo. 10 gGr.
Op. 8. Sonate héroïque p. Pfte. (in F.) 1½ Thlr.
Schlummerlied „Gute Nacht! Müde bist du dich gewacht" für Alt od. Bariton mit Pfte. Begl. 5 gGr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar Nr. 5. 1848

Inhalt: Fortschritt — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Koburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt

Zweiter Artikel.

Der Fortschritt kann in Bezug auf unsere Kunst auch in der Bedeutung genommen werden, dass man im Ganzen in eine neue, höhere Epoche, in eine vollkommenere als alle früher dagewesenen entweder bereits vollständig eingetreten sei, oder doch schon erkennbar danach hindränge.

Meinen wir es so, dürfen wir natürlich nicht auf den Schund und Schnitt sehen, den jede Zeit gebracht und bringt, sondern auf die Höhen derselben, d. h. auf diejenigen Werke, welche von allen Gebildeten und wahren Kennern der bezüglichen Kunst als die besten unter allen vorhandenen erklärt werden.

Soll die Phrase: unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts, etwa heissen: nach Beethoven und bis in die Gegenwart herein wimmelt es von Tongenien, die diesen Meister übertreffen, über ihn hinweggeschritten und seine Schöpfungen bereits als auf einem überlebten, abgethanen Standpunkte erscheinen lassen?

Blicken wir auf seine Symphonieen, seine Quartetten, die letzten besonders, welche er in den älteren Jahren geschaffen. Wir haben in der Gegenwart tüchtige Künstler in diesen Gebieten — welcher unter ihnen hat etwa einen höheren Standpunkt gewonnen, von dem aus betrachtet Beethoven's neunte Symphonie, seine letzten Quartette bereits einen niederen einnahmen? Wie? kämpft die Gegenwart nicht noch mit dem Verständnisse dieser Werke? Und schon überschritten, schon niedergestampft wären sie von höheren Geistern?

Ich glaube, jeder jetzt lebende beste deutsche Tondichter würde zufrieden sein, wenn man ihm sagte, du stehst auf gleicher Stufe mit Beethoven, du hast ihn erreicht, du bist ein ihm ebenbürtiger Genius.

So dürfte man vielleicht sagen im Hinblick auf die Werke unserer besten Geister der Gegenwart in einigen Branchen der Tonkunst.

Sieht man auf manche andere Musikgattungen, so werden sich die stolzen Pyramiden unserer Zeit wohl senken.

Wo ist die Oper der Neuzeit, die den Don Juan, den Wasserträger, Joseph und seine Söhne, die Vestalin, den Freischütz an wahrem Kunstgehalt überbietet in der Musik?

Wo ist die Sonate hie?

Ist sie eine überlebte, abgethane Form, die die Berechtigung ihres Daseins in der Gegenwart verloren? Sie hat dieselbe Form wie die Symphonie, wie das Quartett. Erscheint eine in der Gegenwart, seht, ob sie die besten Beethoven'schen übertrifft. Wenn aber nicht, so ist unsere Zeit in manchen Branchen der Musik, anstatt vorwärts-, zurückgeschritten, und im Hinblick auf solche, müsste es heissen: unsere Zeit ist die Zeit des Rückschritts.

Oder sind etwa die unzähligen Etuden, Fantasieen etc. etc. die Morgenröthe einer neuen heraufsteigenden schöneren Kunstsonne im Reiche der Musik?

Jeder, der unbefangen in die Gegenwart blickt, wird sagen müssen: ich vermag unter allen Werken, die nach Beethoven bis in die Gegenwart herein in seinen Hauptgebieten erschienen, keines zu erkennen, von dem ich zu behaupten wagte, es zeige einen Fortschritt über jenes Genies letzte höchste Kunstoffenbarungen.

In dieser Beziehung steht die Gegenwart still auf dem Standpunkte Beethoven's. Die besten Geister gruppiren sich um ihn herum. Von einem Fortschritt über ihn hinaus bemerken wir in der deutschen Tonkunst noch nichts. Dagegen fehlt es unserer Zeit wahrlich nicht an farbem, inhaltlosem Geklingel, oder abenteuerlichem, überspanntem Spektakel.

Soll hingegen obige Phrase ein Nothschrei sein nach Fortschritt der Tonkunst, in dem Sinne, dass alle die grössten schaffenden Genien der Vergangenheit und Gegenwart mit ihren Werken dem gesteigerten Kunstverlangen und Kunstbewusstsein des geniessenden Publikums nicht mehr zu genügen vermochten? Dass die Hörer, und darunter auch die Kritiker, höhere Kunstideale in sich tragen, als ein Beethoven, Schumann, Gade fassen und in ihren Schöpfungen verkörpern konnten und können? Dass unser ganzer gegenwärtiger Zustand der Tonkunst überall ein höchst unvollkommener sei, eine Durchgangsperiode blos, aus der man herauskommen trachten müsse mit allen Kräften in den viel Vollkommeneren?

Ich sollte doch meinen, wir wären von dahingegangenen und lebenden Meistern mit Kunstwerken beschenkt

Digitized by Google

worden, so schön, so blühend, dass wir ein volles Kunstglück bei ihrem Genusse wohl empfinden könnten, wenn wir nur die rechte Genussfähigkeit, wenn wir nur einen gebildeten Kunstgeist, ein warmes, erregbares Tongemüth, und nicht etwa blos kritische Gewichte zum Abwägen, oder gar nur einige angelernte Floskeln mit heranbringen.

In diesem Sinne, im Hinblick auf die vielen herrlichen Tonwerke der Vergangenheit und Gegenwart, an denen sich das empfangende wirkliche Tongemüth ergötzen und entzücken kann, wäre obiger Nothschrei nach Fortschritt nur ein Beweis von einer vorgegebenen, keineswegs wirklich existirenden Empfindungsfähigkeit für die Musik, oder von einer gedankenlosen Nachbeterei und Uebertragung einer Zeitphrase, die auf anderen Gebieten jetziger Menschheitsinteressen gegründet sein mag, aber in unserem Reiche, im Reiche der Tonkunst aus wirklichem Bedürfniss nicht hervorgetrieben worden kann.

Soll die Phrase endlich bedeuten: neben einigen ächten Künstlern, die wahre Kunstwerke schaffen, laufen viele nicht schlechte Talente auf Abwegen, in's Flache, Inhaltlose oder in's Uebertriebene, wir schmähen das, zeigen es auf, warnen davor, treiben zum Fortschritt, d. h. zum Heraustritt aus solchem falschen Beginnen an, so lasst das Kompliment hinweg, unsere Zeit nur, sie nur thäte das. Denn Beides ist zu allen Zeiten dagewesen, Abweg und Klage und Warnung. Schon vor achtzehnhundert Jahren hat Pythagoras über den Verfall der Tonkunst geklagt und davor gewarnt, und so ist es fort gegangen durch alle Zeitperioden bis heute und wird so fortgehen, bis unser Planet, wie Oken versichert, in Feuer untergeht.

Also wäre wohl mit Beethoven der Kulminationspunkt unserer Kunst erstiegen? ein Fortschritt derselben nicht mehr denkbar, nicht mehr möglich? Die Tonkunst wäre angekommen an dem Punkte wo es heisst: bis hieher und nicht weiter? Und allen künftigen Generationen bliebe nur übrig, entweder sich zu erhalten auf der erstiegenen Höhe oder kraftentschöpft und beschämt ab- und seitwärts zu schleichen?

Wenn mancher Schreiber der Jetztzeit nach Betrachtung einer Erstlingscomposition sich zu sagen getraut: ihr Verfertiger hat keine Zukunft, warum dürfte ich nicht hinschreiben: die Tonkunst hat keine Zukunft mehr? Jener spricht dem Geiste des Individuums ab, was ich dem Geiste der Kunst wegdisputirte — die Fortschrittsfähigkeit.

Aber dass mich Gott behüte vor dem Einen wie vor dem Andern. Ich habe zu viele Propheten der Zukunft sich schon blamiren sehen, um nicht einiges Misstrauen in die Wahrsagekunst zu setzen. Ich habe von früheren Kritikern, die auf der Höhe ihrer Zeit standen oder zu stehen glaubten, gelesen: aus diesem oder jenem Componisten kann nichts werden, in unserer heutigen Sprache, er hat keine Zukunft; oder: die Kunst geht bereits mit weiten Schritten abwärts, während die also bewahrsagten Künstler und die also bewahrsagte Kunst rüstig vorwärts schritten, — ich habe, sage ich, solche Zukünftler zu allen Zeiten in der Geschichte gefunden und bin in das Alter getreten, wo man an seiner Unfehlbarkeit sehr zu zweifeln pflegt, wo man zu begreifen anfängt, dass der erhabene Weltgeist seine geheimnissvollen Zwecke, Gänge, Tönten der allgemeinen musikalischen Zeitung wenigstens nicht alle vertraulich in's Ohr flüstert, oder sie sich von irgend einem winzigen Menschenköpflein vorschreiben lässt. Wenn ich mich daher nicht getraue, irgend eines beginnenden oder auch schon vorgeschrittenen Künstlers geistiger Fortschrittskraft, einen Schranken, über welchen hinaus er nicht kommen wird, im Voraus zu bestimmen, wie möchte ich, kein Genie, mir anmassen, zu wissen, was künftige Genien thun und bringen werden! Wie möchte ich mir anmassen, zu behaupten, der Kunstgeist hat der Zukunft nichts mehr zu offenbaren, gestern oder heute ist er todtmüde und für immer erschöpft, an seinem endlichen Ziele angekommen!

Dass ich solchen abgeschmackten Glauben nicht habe und nicht haben kann, wird sich in der Folge meiner kleinen Artikel ergeben. Hier wollte ich vorerst nur die Hauptphrase der Gegenwart: „unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts" untersuchen, um zu sehen, ob irgend ein Sinn dahinter liegt, der ihren vorwaltenden Gebrauch in der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst rechtfertigte. Ich habe keine anderen, als die angedeuteten Resultate finden können, nämlich kurz wiederholt:

a. Soll die Phrase bedeuten: die Tonkunst schreitet in unserer Zeit mehr vorwärts, als sie zu irgend einer andern Zeit gethan, so widerspricht dem entschieden ein vergleichender Blick auf die Periode von Haydn bis Beethoven. Die Riesenfortschritte jener Epoche hat die Epoche nach Beethoven nicht gemacht.

b. Soll die Phrase bedeuten: unserer Zeit thut der Fortschritt in der Tonkunst noth, denn wir haben keine Werke mehr, die den Zeitforderungen entsprechen, alles Vorhandene steht auf abgethanen, abgelebten Standpunkten, so widerspricht solchem Sinne die blühende Welt herrlicher Tonwerke früherer und jetziger Meister, an denen sich ein wirkliches Tongemüth ergötzen kann und sich ergötzt.

c. Soll die Phrase bedeuten: es wird in unserer Zeit viel Mittelmässiges, Hohles, Inhaltloses, ja ganz Schlechtes gebracht, welches zu beseitigen ist, so sagen wir: was zu allen Zeiten gesagt worden, und sich von selbst versteht.

Eine andere, als diese drei Bedeutungen, kann ich in Bezug auf den Fortschritt der praktischen Tonkunst im Allgemeinen nicht finden, und keine dieser drei Bedeutungen scheint mir das ewige Fortschrittsgerede und Geschreibe zu rechtfertigen.

Wenn nun aber aus einem wirklich drangvollen Bedürfniss unserer Zeit, aus einem Heisshunger der jetzigen Generation nach besseren Werken, als sie die höchsten Geister der Vergangenheit und Gegenwart in so reicher Fülle uns schenkten und schenken, jene Phrase eben so wenig als gegentheils aus besonders glanzvollen, reissenden, riesenhaften Fortschrittsthaten der unmittelbaren Gegenwart im Gebiete der praktischen Tonkunst hervorgetrieben sein kann, woher denn sonst ist sie gekommen?

Fast möchte ich wünschen, die Phrase angenommen,

in Untersuchung des Sinnes derselben mich aber nicht eingelassen zu haben. Ersteres ist so leicht, Letzteres so schwer! Ich sehe voraus, dass ich mit Fragen so bald nicht fertig werde, und Gott weiss, auf welche Entdeckungen ich noch gerathen mag, Entdeckungen, ich ahne es, die mich noch demüthiger in meinen Ansichten über Kunst und Künstler machen werden, als ich je zu sein mich bestrebt habe.

Schon jetzt wenigstens möchte ich ausrufen: launische Natur, warum hast du mir diese glühende Liebe zu unserer Kunst, dieses warme, empfängliche Herz für ihre Reize, Lernbegierde und Fleiss von Jugend auf gegeben, und — das schaffende Genie versagt! Besässe ich letzteres, ich spräch' und schrieb' nicht von Fortschritt in der Tonkunst — ich hälfe ihn machen.

J. C. Lobe.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Dreizehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 28. Januar. Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck. — Recitativ und Arie aus „Iphigenie in Tauris" von Gluck, gesungen von Fräulein *Sophie Schloss*. — Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. Schubert* aus Dresden. — Arie aus „Il crociato" v. J. Meyerbeer, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie für die Violine über Themen aus „Don Juan", componirt und vorgetragen von Herrn *F. Schubert*. — Symphonie von L. van Beethoven. (Nr. 7. Adur.)

Gluck's gewaltiger Geist schritt auch heute mit der Aulis-Iphigenien-Ouverture in seiner römisch-antiken Pracht und Majestät, von dem Orchester würdig ausgeführt, vorüber. Und eben so im Sinne des Componisten trug Fräulein *Schloss* die tief innig fühlende Arie der Iphigenie vor. Es muss bei der Sängerin anerkannt werden, dass sie überall danach strebt, dem Geiste des Componisten seine Rechte zu gewähren, und ihre Volubilität der Stimme zurückzuhalten, wo sie nicht am Platze ist. —

Herr Concertmeister *F. Schubert* aus Dresden ist als ausgezeichneter Virtuos auf der Violine und geschmackvoller Componist für sein Instrument längst rühmlichst bekannt. Er rechtfertigte auch heute seinen Ruf. Schöner, voller Ton, guter Bogenstrich, geschmackvoller Vortrag, getragener Gesang und sicherste Besiegung der grössten Schwierigkeiten in den Passagen, die an ein mögliches Misslingen gar nicht denken lassen, sind die Vorzüge seiner Virtuosität. Ein wenig kürzer hätte der Concertsatz sein können. Von den Fantasieen über Themen aus Opern habe ich meine eigenen Gedanken. Wenn sie nicht blosse Mittel, die Künstlerfertigkeit zu zeigen, sondern Kunstwerke im eigentlichen Sinne sein sollen, müssen sie meiner Meinung nach in anderer Weise behandelt werden, als sie bis jetzt noch von den begabtesten Künstlern behandelt worden sind. Hier ist ein bedeutender Fortschritt möglich und nöthig. Ich werde bei anderer Gelegenheit einen Versuch machen, die Bedingungen aufzustellen, die wahrscheinlich zu erfüllen sind, wenn solche Compositionen den vorgeschrittenen Forderungen der Hörer einen vollkommen befriedigenden Genuss gewähren sollen. Dass Herrn *Schubert's* Fantasie unter die besseren Stücke der Art zu zählen, gebe ich übrigens gern zu. Er erhielt in beiden Vorträgen reichen Beifall.

In der Arie aus „Il crociato" von Meyerbeer entfaltete Fräulein *Schloss* in ausgezeichneter Weise ihre Kehlfertigkeit. Man glaubte eine Italienerin aus der alten guten Schule zu hören.

Die Symphonie von Beethoven ging prachtvoll, hörte ich beim Herausgehen aus dem Saal einen Nichtmusiker aussprechen. Der beste Kenner wird gegen dieses Urtheil nichts einzuwenden haben.

Hamburg. Decemberbericht. (Beschluss.) Die übrigen Operndarstellungen des Stadttheaters, deren im Ganzen, die erwähnten mit eingerechnet, vierzehn vorkamen, boten nichts des allgemeineren Interesses Werthes dar. Rossini's Tell wurde am 28. neu einstudirt gegeben, in welchem besonders Herr *Dalle Aste* in der Titelrolle viel Gutes leistete. Doch fehlte es dieser mit fast durchgängig verändertem Personal gegebenen Vorstellung im Ganzen noch an Rundung und Zusammenspiel.

Concerte anlangend, so fand das erste der vier für diesen Winter angekündigten philharmonischen am 4. December im Apollosaale Statt. Früher waren diese im Allgemeinen die vorzüglichsten und im Fache der Orchestermusik fast die einzigen der Beachtung werthen. Fast kein Virtuose, der Hamburg besuchte, durfte es versäumen, vor Veranstaltung eines eigenen Concertes sich hier erst gewissermaassen beim Publicum introduciren zu lassen, und grössere Orchestersachen, wie z. B. die Beethoven'schen Symphonieen, kamen fast ausschliesslich nur hier zu Gehör. Wie aber überhaupt, so hat sich auch in Betreff dieser Concerte im Laufe der Zeit Manches anders gestaltet. Wir besitzen, was früher nicht der Fall war, jetzt eine Anzahl stehender Orchester, die aus wackeren Ripienisten von Fach bestehen, tüchtige Dirigenten haben und in der Aufführung grösserer Compositionen nicht allein keine Schwierigkeiten finden, sondern vielmehr darin ganz Vorzügliches leisten, so dass in dieser Beziehung die philharmonischen Concerte längst aufgehört haben, an der Spitze zu stehen. Aber auch die Virtuosenvorträge waren in der letzten Zeit in diesen Concerten seltener, und Productionen mittelmässiger Talente und Dilettantenversuche mussten mehr als zu oft deren Stelle vertreten; auch von Vorführungen neuerer grosser Orchesterwerke war wenig die Rede, man beschränkte sich vielmehr grossentheils auf den seit Decennien eingeübten. So konnte es denn nicht fehlen, dass das Interesse an diesen Concerten von Jahr zu Jahr ein geringeres wurde und sie vor einigen Wintern gänzlich einzugehen drohten. Dem vorzubeugen, wurde einige Abhülfe versucht, und auch das diesmalige erste Programm liefert Andeutungen, welche wenigstens Aenderungen in dem bisherigen lassen,

fast nur vegetativen Gange erwarten lassen dürfen — Es brachte zu Anfang die Ouverture zur Melusine von Mendelssohn Bartholdy, die sehr gut ausgeführt wurde. Sodann spielte der bekannte Pianovirtuos Herr *Charles Mayer* ein von ihm selbst componirtes gut gearbeitetes Concert symphonique, welches sich hinsichtlich der Form dadurch hervorhebt, dass das Orchester eine weniger untergeordnete Stellung einnimmt, als es bei den gewöhnlichen Concerte der Fall ist. Es gefiel sehr. Leider aber war das Instrument, welches man Herrn *Mayer* zur Disposition gestellt hatte, ein erbärmliches Exemplar, unrein gestimmt und so mangelhaft, dass der Virtuos später statt der von ihm angezeigten Fantasie über Themata aus der Stummen von Portici — ein paar D-Tasten waren lahm geworden — seine bereits bekannten Piecen, die Trilleretude in Des und ein Air italien vorzutragen sich veranlasst fand. (Ein zweites Auftreten des Herrn *Mayer* fand 8 Tage später im Stadttheater Statt, wo er ungemeinen Beifall erntete.) Der belgische Violinvirtuos Herr *Léonard* trug sein bekanntes Souvenir de Haydn vor. Demoiselle *Behrens* sang mit Geschmack eine Arie von Spohr, doch etwas befangen, und den Schluss des Concertes bildete Beethoven's siebente Symphonie in A dur, welcher im Ganzen eine recht gelungene Ausführung zu Theil wurde.

Noch ist der Geschwister *Neruda* zu erwähnen, welche im abgewichenen Monate mehrfach auf dem Thaliatheater, doch ohne grossen äusseren Erfolg, concertirten.

Um die Mitte des Jänner-Monats wird Donizetti's Oper Dom Sebastian auf dem Stadttheater zum ersten Male zur Aufführung gelangen und auf diese „der Mulatte“ von Balfe in kürzester Frist folgen. Um dieselbe Zeit wird *Ernst*, der in diesem Augenblicke sich noch in Kopenhagen befindet, erwartet, und unser thätiger Kapellmeister *Krebs* ist im Begriff, zur demnächstigen Aufführung des „Columbus“ von David die nöthigen Vorkehrungen zu treffen.

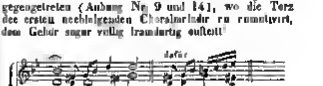
Koburg, Januar 1848. Am 17. October vorigen Jahres eröffnete das hiesige herzogliche Theater wieder seine Vorstellungen, und zwar zur Freude aller Liebhaber ächter Musik mit Figaro's Hochzeit. Herr Kapellmeister *Drouet* nahm das Tempo der Ouverture sehr rasch; trotzdem wurde die letztere mit seltener Genauigkeit ausgeführt und eben so wie fast alle Nummern der Oper mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Herr *Nolden* (Bariton) sang und spielte den Grafen vortrefflich; Herr *Hofer* sang mit seiner schönen Bassstimme den Figaro sehr befriedigend; Fräulein *Halbreiter* bewies in der Rolle der Gräfin, dass sie Mozart'sche Musik nicht nur liebt, sondern auch versteht; Fräulein *Falk* (Cherubin) und Herr *Gerl* (Bartolo) waren nicht minder gut. Der Preis der Darstellung aber gebührt Frau *Herbst-Jazede*, als Susanne. Sie sang ihre Arie im letzten Aufzuge höchst geschmackvoll, das kleine aber schwierige Duett mit dem Pagen sehr precis und lebendig, das Duett zwischen ihr und dem Grafen wurde so natürlich und reizend vorgetragen, dass allen unbeständigen Ehemännern das Wasser im Munde zusammenlaufen musste. Frau *Herbst-Jazedé* ist eine im bürgerlichen Leben höchst achtungswerthe Dame, spielt aber alle koketten Rollen ganz allerliebst, ebenso ist Herr *Nolden* ein sittlich reiner Charakter und doch auf der Bühne ein ausgezeichneter Wüstling. Trotzdem ist er auch in sentimentalen Partieen nicht minder vortrefflich. So z. B. in „Rataplan“, wo das Abschiedsduett zwischen ihm (Grenmann) und Fräulein *Falk* (dem kleinen Tambour) bis zu Thränen rührt.

Die neueste Oper, Donizetti's „Regimentstochter“, führte uns in Fräulein *von Marra* einen Gast vor, auf welchen man nach den vielen lobpreisenden Berichten sehr gespannt war. Im ersten Aufzuge vermochte die Sängerin diesen Erwartungen nicht zu entsprechen. Sie lässt die Stellen weg, die ihr keine Gelegenheit zu glänzen geben oder wo ihre Partie als Ensemble schwierig wird, auch das Terzett im zweiten Aufzuge bleibt weg; was sie sonst in den Ensemblesätzen zu singen hat, lässt sie fallen und scheint nur auf solche Stellen ihr Augenmerk zu richten, wo sie Rouladen, Triller und chromatische Läufe anbringen kann, um den Beifallslärm der grossen Menge zu erlangen. Vortrefflich gab sie jedoch die Scene, wo Marie bei der Frau Marquise eine Gesanglection nimmt; sie sang da ein russisches Lied, das mit wirklich reizenden Bravourgängen geschmückt war. Sie scheint mehr eine glänzende, als gute Sängerin zu sein.

Der „weissen Dame“, worin Herr *Beer* als Georg Brown seinen angenehmen Tenor vortrefflich geltend zu machen wusste, folgte der teuflische Robert, worin die mit Recht hier sehr beliebte Frau *Herbst-Jazede* als Alice grossen Beifall fand. Die übrige Besetzung war: Isabelle, Fräulein *Halbreiter*; Robert, Herr *Beer*; Bertram, Herr *Hofer*. Kurios war es, dass die Chöre in Robert nur einen einzigen ersten Tenor aufzuweisen hatten! — Alessandro Stradella wurde sehr gut gegeben. Herr *Beer*, Titelrolle; Herr *Gerl*, Bassi; Herr *Hofer*, Malvolio, Herr *Nolden*, Barbarino. Den grössten Beifall erntete jedoch auch hier Frau *Herbst-Jazedé* als Leonore. Bei der Wiederholung von „Figaro's Hochzeit“ hatte Fräulein *Schneider* die Rolle des Pagen übernommen, weil Fräulein *Falk* erkrankt war; wie es heisst, studirte sie diese Rolle in drei Tagen ein, und dennoch führte sie dieselbe untadelhaft aus. Diese Dame ist ein sehr brauchbares Mitglied der Oper; nach dem, was man von den anderen Sängern hört, lernt sie die schwierigsten Rollen in wenigen Tagen, und singt sie nach einer einzigen Probe vollkommen richtig. Ihre Stimme ist Mezzosopran, da sie aber eine sehr tüchtige musikalische Bildung besitzt, so weiss sie Alles was für sie zu hoch liegt, geschickt zu ändern, ohne dass die Composition darunter leidet.

„Hernani“, von Joseph Verdi. Wer etwa glauben möchte, diese Oper stehe über allen anderen italienischen Opern, der würde sich sehr stark irren; sie steht unter Rossini's, Bellini's, Donizetti's, Mercadante's Erzeugnissen — und weit, weit unter den alten italienischen Opern. Hernani ist ein Gemisch, worin man hie und da einige ziemlich gute, dann wieder ziemlich

Digitized by Google



schlechte Stücke antrifft. Verdi schmückt sich wohlgefällig mit fremden Federn; es sind aber nicht etwa blos Pfauenfedern, mit denen er umherstolzirt — er verschmäht auch nicht die Strausfedern; nicht blos Rossini, Donizetti, Meyerbeer findet sich in seiner Oper, sondern auch Strauss, der Walzerkönig. Von guten italienischen Sängern auf einem grossen Theater vorgetragen, mag die Oper wohl wirksam sein, denn sie enthält hübsche Melodieen und bietet geschickten Sängern manche Gelegenheit dar, ihr Talent glänzen zu lassen, aber ums Himmelswillen nur in einem mächtigen Raume, denn im Allgemeinen ist es eine wahre Modemusik, d. h. eine Musik mit gewaltigem Lärm. Die Aufführung war sehr gelungen (Karl V., Herr *Nolden*; Don Ruy Gomez de Silva, Herr *Hofer*; Elvira, Fräulein *Halbreiter*; Hernani, Herr *Beer*); indessen werden alle Theaterdirectoren, die etwa dies Werk auf die Bühne bringen wollten, sehr wohl thun, sich erst eine junge, schöne und mit grossem Stimmumfange versehene Primadonna zu verschaffen. Bekanntlich ist aber ein solcher Phönix schwer zu finden, und namentlich für kleine Provinzialtheater.

Nach einer sehr gelungenen Aufführung von Bellini's Montecchi und Capuleti (Fräulein *Halbreiter*, Romeo; Herr *Beer*, Tebaldo; Frau *Herbst-Jaredé*, Julia; Herr *Gert*, Capellio) sah das Publikum mit lebhafter Ungeduld dem Weber'schen Oberon entgegen, worin Frau *Herbst-Jarede* — so sagte man wenigstens — die Rolle der Rezia singen werde. Diese Hoffnung wurde jedoch getäuscht, Theaterintriguen sollen daran schuld gewesen sein, und so mussten sich denn die Koburger, die auf Oberon's Zaubertöne gerechnet hatten, statt dessen mit der Peitsche des Postillon's von Lonjumeau begnügen. Welch ein schöner Ersatz! Auf Adam's Oper folgten die Haimonskinder — und dann endlich der ersehnte Oberon. Die Besetzung war: Hüon, Herr *Beer*; Oberon, Herr *Siebeck*; Scherasmin, Herr *Nolden*; Rezia, Frau *Herbst-Jarede*; Fatime, Fräulein *Schneider*; Puck, Fräulein *Falk*. Die Ouverture wurde mit grosser Genauigkeit, mit Feuer und künstlerischer Begeisterung vorgetragen, und fand auch unter allen Nummern der Oper den meisten Beifall. Bravo, Koburger Publikum! bravo, du wackere Kapelle! Du und Dein Kapellmeister *Drouet*, ihr sympathisirt vollkommen mit einander; ihr führt eure Aufgaben stets vortrefflich aus — wenn es sich aber um wirklich bedeutende, mit Recht berühmte Werke handelt, dann schwingt ihr euch zum Olymp der Kunst empor! — Aber auch Hut ab vor den Sängern! Frau *Herbst-Jarede* wird als Rezia noch mehr effectuiren, wenn sie etwas mehr Ruhe in ihre Darstellung bringt, wenn sie nach grösserer Fülle der tiefen und Mitteltöne strebt und wenn sie sich in den stark instrumentirten Stellen etwas weniger von den Zuhörern entfernt. Was die allgemeine Wirkung der Oper anlangt, so war diese so, wie sie in Betracht der schwachen Mittel, die der hiesigen Bühne zu Gebote stehen, nur immer sein konnte.

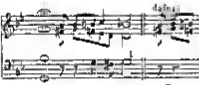
Eine sehr erfrischende Darstellung war die des Johann von Paris: Frau *Herbst-Jarede*, in der That eine reizende Prinzessin von Navarra, Herr *Beer*, ein trefflicher Johann, Fräulein *Falk* (obwohl unpässlich) ein allerliebster Olivier, Fräulein *Lindner*, als Lorezza, ganz befriedigend, Herr *Nolden*, ein sehr guter Seneschall; es ist wohl kaum möglich, diesen aufgeblasenen Gecken, der gegen einfache Bürgersleute unverschämt, gegen Vornehme kriechend ist, besser darzustellen.

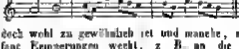
(Beschluss folgt.)

RECENSIONEN.

H. A. Zschiesche, Einhundert Choräle vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Nebst einem Anhang, enthaltend einundzwanzig Choräle des fortgesetzten Anhanges der Niederlausitzischen Gesangbuches. Guben, Verlag von Eduard Berger.

Vorliegende Ausgabe ist, dem Vorworte nach, eine neue, Grund genug für die Brauchbarkeit und Nützlichkeit des Werkes. Und in der That empfiehlt sich auch dasselbe bei näherer Besichtigung durch diese genannten Eigenschaften, die Harmonie ist correct und fliessend (unter der Bassnoten beziffert), auch sind die Wiederholungen hier ausgeschrieben und mit anderen Harmonieen versehen. Die Zwischenspiele sind durchweg dreistimmig, dabei kurz und einleitend, und entsprechen überhaupt ihrem Zwecke vollkommen. Als ein besonderes Merkmal derselben ist zu erwähnen, dass sämmtliche ein bestimmtes Maass halten, d. h. durchgehends aus fünf Achteln bestehen. Auf den ersten Ueberblick erscheint kein Grund, warum der Verf. sich so enge an diese Zeitform gebunden hat und nicht etwa mehr oder weniger der Abwechselung wegen zu gebrauchen für nöthig fand. Jedoch das ermüdende Einerlei wird schon durch rhythmische Mannigfaltigkeit gehoben, indem in einer oder der anderen Stimme theils längere theils kürzere Noten sich mit diesen Achteln verbinden. Wenn dem Ref. ja ein Wunsch hier übrig bliebe, so beträfe dieser nur eine äusserlich veränderte Form, nämlich entweder in verkleinerten Choral- oder in vergrösserten Vorspielnoten. Hier erscheinen wenigstens gegen den in halben Noten geschriebenen Choral die genannten fünf Achtel zu flüchtig, und können daher auch leicht manchen Organisten zu einer solchen flüchtigen, unpassenden Abspielung verleiten, der das ungefähre Maass des Zwischenspiels, bestehend in vier Zeilen oder Silben des Chorals, nicht kennt. Etwas bedenklich in harmonischer Hinsicht sind dem Ref. zwei Einleitungen entgegengetreten (Anhang Nr. 9 und 14), wo die Terz des ersten nachfolgenden Choralmelodie zu anticipirt, dem Gehör sogar völlig fremdartig auffällt:





Louis Kindscher

,,Der König der Ehren''; Worte des 47. Psalms, für Chor und Orchester componirt von *H. Esser*. Op. 20. Preis der Partitur 3 Fl. 36 Kr. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Es ist rühmlich und erfreulich, wenn ein junger Componist, der sich nicht ohne Glück im leichten und profanen Genre bekannt machte, dem Publikum auch in ernster Haltung mit einer Geistesgabe naht, die, weniger für den bunten und lauten Markt bestimmt, einen tieferen Blick in die geistige Werkstatt des Künstlers gestattet. Herr *E.* hat sich zu einem solchen Werke durch ein Fragment des 47. Psalms begeistern lassen, wie denn überhaupt in der neueren Zeit die Aufmerksamkeit der Componisten sich wieder lebhaft der tiefen, poetischen Fundgrube des Psalmisten, wie der Bibel überhaupt, zugewendet hat, freilich mit ziemlich ungleichem Glück.

Es ist hier vielleicht der Ort, über Textwahl zu geistlichen Compositionen ein unbefangenes Wort zu sagen, und so gesteht Ref. ganz offen, dass es ihm (und gewiss auch vielen Anderen) mit den Ausgrabungen der biblischen Herculanum und Pompeji allgemach zu viel wird. Frage jeder Unbefangene, Wahrhafte sich selber, ob er in einem auch noch so bedeutenden, je grandiosen musikalischen Werke, dessen Text aus lauter Bibelstellen zusammengesetzt ist, nicht nach einigen symmetrischen, lyrischen Zeilen, kurz nach Vers und Reim sich wahrhaft sehnt?

Wohl lässt sich kaum etwas Erhabeneres, Würdevolleres denken, als jene urkräftigen, durch Gedanken und Ausdruck gleich ergreifenden biblischen Axiomen, wie sie ältere und neuere Meister zu unsterblichen Tonwerken, namentlich Chören, ausgeprägt haben, und auch jene erhabene Redepracht, die sich in unzähligen Stellen findet, und welche man als ,,Doxologie'' zu bezeichnen pflegt, hat Wunder der musikalischen Einbildungskraft bewirkt! Aber wie viele unbequeme Härten starren uns dagegen auch in so manchem Oratorium entgegen, dessen ganzer Inhalt nur aus biblischen Stellen zusammengesetzt ist! Wie sehr und wie häufig vermisst man jene vermittelnde Uebergänge der Handlung, jene wohlthuenden lyrischen Ruhepunkte in geregelter, geschmeidiger Form, wo Anmuth und Gefühl, die eigentliche Seele der Tonkunst, sich geltend machen können? Dazu kommt, dass die (freilich oft auch höchst wirksame) Kürze der biblischen Diction häufig den Componisten zwingt, die Worte oft bis zur Unerträglichkeit zu wiederholen! Die bezeichnete Textwahl ist freilich, Ref. muss es wiederholen, durch so grosse Männer und Werke gleichsam geheiligt, dass man sich fast fürchten sollte, eine so ehrwürdige Gewohnheit anzutasten. Aber sollte nicht eben die Gewohnheit oft eine solche Wahl motiviren, und wäre es nicht eine schöne und würdige Aufgabe für unsere deutschen Dichter, ächte, selbstständige Kunstwerke dieser ernsten Gattung zu schaffen, und zwar aus biblischen Stoffen, ja selbst, wie oben angedeutet, mit Benutzung und Einflechtung geeigneter Bibelstellen, wodurch dann schon eine dem Componisten höchst günstige Abwechselung in Styl und Form geboten würde?

So viel für jetzt über einen Gegenstand, dessen Berührung hoffentlich nicht als Ketzerei erscheinen wird, und welcher jedenfalls wohl einer näheren Betrachtung werth und fähig sein dürfte.

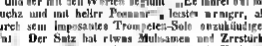
Was nun die vorliegende Composition betrifft, so ist unverkennbar, dass sie mit ernstem Sinne entworfen und mit Fleiss und technischer Gewandtheit ausgeführt ist, wenn wir sie auch mehr als ein Werk des Verstandes als höherer Weihe und Begeisterung bezeichnen möchten, das aber religiöse Würde keineswegs vermissen lässt und in seiner Gesammtheit bei guter Ausführung gewiss eine angemessene, treffliche Wirkung macht.

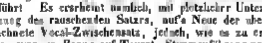
Die Ouverture beginnt mit einem, wie es scheint, selbsterfundenen Choral in Amoll, ausgeführt durch Viola, 2 Celli und Contrabass, der dann den Blasinstrumenten übertragen und von dem Quartett geschickt figurirt wird. Nach einem Schluss in der Dominante tritt eine recht wacker gearbeitete Instrumental-Fuge ein, die wohl absichtlich nicht weiter ausgeführt wurde, obgleich sie hinreichenden Stoff zu breiterer Durchführung geboten hätte. Recht gut angelegt ist die Augmentation, zuerst von den Blasinstrumenten ausgeführt, dann von den Bässen beantwortet. Es gereicht aber der Fuge nicht eben zum Vortheil, dass die Syncope ihres Themas:

doch wohl zu gewöhnlich ist und manche, selbst profane Erinnerungen weckt, z. B. an die Ouverture zu Sargino. — Das Bedenken des Referenten, weshalb wohl der Componist zu dieser Ouverture eine so vorherrschend düstere Tonfarbe gewählt, wurde theils gerechtfertigt, theils aufgeklärt durch den Ausgang der Fuge, indem nämlich der eben bezeichnete Choral der Einleitung (Amoll) hier mit genialer und wohlthuend überraschender Wirkung fortissimo im hellen Adur mit vollem Orchester eintritt, und zwar so, dass seine sämmtlichen Fermaten durch eine lebendige Bewegung des Quartetts ausgefüllt werden, während die Blasinstrumente die vollen Akkorde ausströmen lassen.

Der nun folgende Chor (Dmoll, $4/4$) zu den Worten: ,,Der Herr, der Allerhöchste, ist erschrecklich, ein grosser König der Ehren'', ist kräftig und in einer gemessenen Haltung durchgeführt. Der Gedanke des ,,Erschrecklichen'' tritt (mit Recht) nicht sehr in den Vordergrund, wenn auch die gewählte Tonart wohl zunächst durch dieses Epitheton motivirt erscheint. Dafür geben

Digitized by Google





die beiden natürlichen Ausweichungen nach F und D dur dem Ganzen eine gewisse Frische und Mannichfaltigkeit, und in beiden Beziehungen stellt sich das zu dem Fugato gewählte Thema:

Er ist der Kö- nig der Eh

vortheilhaft dar. Dem Schlusse dieses Chores wäre indess eine höhere Steigerung, ein geistiger Aufschwung gewiss sehr vortheilhaft gewesen: der Stoff lag nahe. —

Ein kurzer, getragener Zwischensatz (Alt, 2 Tenore und Bass in der Stimmlage begleitet von den angemessenen Saiten-Instrumenten) führt zu einem zweiten, ziemlich prägnant gehaltenen Chore (C dur, 3/4) über. Dass übrigens der Componist für den bezeichneten kurzen Zwischensatz den Modulationsweg nach A dur wählte, um dann unmittelbar den folgenden Chor mit dem Dreiklange C dur zu beginnen, erscheint als gesucht und gewiss nicht wohlthuend.

Der Chor selbst, zu welchem diese schwache Brücke führt und der mit den Worten beginnt: „Es fahret auf mit Gejauchz und mit heller Posaune", leistet weniger, als er durch sein imposantes Trompeten-Solo anzukündigen scheint. Der Satz hat etwas Mühsames und Zerstückeltes, auch erscheint der Anfang fast nur als Vorbereitung, um das „Frohlocken" zu motiviren und hervorzuheben; aber auch dieser Moment erfüllt die Erwartung nicht, da er sich mehr durch äussere Lebhaftigkeit als durch inneres, geistiges Leben ausspricht und sich nicht selbständig abrundet, sondern in eine neue Situation überführt. Es erscheint nämlich, mit plötzlicher Unterbrechung des rauschenden Satzes, auf's Neue der oben bezeichnete Vocal-Zwischensatz, jedoch, wie es zu erwarten war, in Bezug auf Tonart, Stimmenführung und Begleitung modificirt und gesteigert. Auch geht er nun unmittelbar in den Schluss-Chor über, den wir, namentlich in seiner zweiten Periode, als vorzüglich und jedenfalls als den besten Theil des Ganzen bezeichnen müssen. Zwar ist das erste Fugenthema:

und jauchzt bei ihm noch — mit fröh lichem Schall

gewiss nicht eben durch Neuheit und grossartigen Wurf ausgezeichnet, und die im fortwährenden Piano sich entwickelnde Fuge, mit ihrem unterdrückten Jauchzen scheint fast matt und farblos zu werden; aber plötzlich weht ein frischer Lebensodem herein: ein neues, kräftiges, auf breiten Rhythmus basirtes Fugenthema:

Er ist der Kö nig der Eh

en, und von nun an ist der Sieg und der Eindruck des Guten entschieden.

Wird der Kenner augenblicklich gewahr, dass die Struktur dieses neuen Motivs ausser seiner Selbständigkeit bald noch eine andere Bestimmung, die Verbindung mit dem ersten Thema haben soll, so wirkt es doch auch schon durch den Gegensatz, dem Vorhergehenden gegenüber, so wie durch seine eigene Bedeutsamkeit, und wenn man auch nicht übersieht und wohl auch nicht billigt, dass der successive Eintritt der verschiedenen Stimmen ungleich und selbst rhythmisch verletzend ist, (der Führer erscheint in der Tonica um einen Tact länger, als der in der Dominante!), so fühlt man sich doch bald versöhnt durch das Zusammenströmen der beiden Hauptgedanken, die sich ungezwungen und fugsam zu einer ziemlich vollständig entwickelten Doppelfuge vereinigen.

Der harmonisch und rhythmisch bedeutsam accentuirte, auf massenhafte Ausführung berechnete Schluss befestigt, indem er den leitenden Gedanken des ganzen Werkes: „Er ist der König der Ehren!" als kräftiges Axiom hinstellt, den würdigen und günstigen Eindruck des ganzen Werkes.

Die Aufmerksamkeit und Unbefangenheit, womit Ref. das Werk des aufstrebenden Componisten betrachtet und besprochen hat, möge dem begabten und fleissigen Künstler zugleich als Beweis wahrer Achtung gelten.

Ref. fügt nur noch hinzu, dass das Werk durchgängig leicht ausführbar und von mässigem Umfange ist, so dass es sich auch in dieser Beziehung recht gut zur Ausführung bei Kirchenfesten eignet. Den Wunsch, die Reihenfolge der Chöre durch einen Solo-Gesang (ein- oder mehrstimmig) unterbrochen zu sehen, wird man kaum unterdrücken können, doch eigneten sich freilich die einmal gewählten und beschränkten Worte wohl kaum zu einer solchen Individualisirung. Die Instrumentation ist vortrefflich; sie unterstützt, ohne zu decken, sie schmückt, ohne zu überladen, kurz, sie ist vollkommen angemessen. Und so sei denn, trotz der nicht zu verschweigenden Ausstellungen, das Werk allen Kreisen, die sich für diese Gattung interessiren, bestens empfohlen.

At.

FEUILLETON.

Im Jahre 1847 sind auf den königl. preuss. Bühnen in Berlin, Potsdam und Charlottenburg zusammen 40 Opern und Singspiele in 128 Opern- und 27 Singspiel-Aufführungen zur Darstellung gekommen. (Unter den Singspielen sind hier die Possen mit Gesang mit inbegriffen.) Neu waren sechs Opern: Die Jüdin von Halévy, Eben reell von Schäffer, Zaire vom Herzog von Sachsen-Koburg, Rienzi von Wagner, den Prätendent von Kücken, Annette von Tiehsen; neu einstudirt wurde: Iphigenia in Tauris von Gluck, die schöne Müllerin von Paesiello. Von den bereits früher gegebenen waren 11 von deutschen, 5 von italienischen, 3 von französischen Tonsetzern. — Neu engagirt wurde der Tenorist *Krause*. Die Damen *Viardot Garcia* und *Küster Schlegel* waren auf eine grössere Reihe von Gastrollen engagirt. Sonst waren die bedeutenderen Gäste die Damen *Evers*, *Hoffmann*, *Lind*, *Oswald*, der Tenorist *Tichatschek*.

Das allgemeine deutsche Sängerfest sollte dieses Jahr bekanntlich in Frankfurt am Main gefeiert werden. Die dortigen Behörden haben jedoch den Vorständen des Gesangvereins eröffnet, es sei wünschenswerth, das Fest auf's nächste Jahr zu verschieben — weil die Theuerungsverhältnisse noch nicht beseitigt seien! —

Google

Das [illegible] Theater wird zu [illegible] ausgeschrieben. Der Contract mit dem derzeitigen Pächter geht den 31. August d. J. zu Ende, und das Theater soll auf 3, nach Befinden 5 Jahre aufs Neue verpachtet werden. Der Pächter hat eine Caution von 1000 Fl. zu leisten, ist aber von jeden Abgaben an die Stadt frei, erhält vielmehr aus der Stadtkasse eine beträchtliche Unterstützung. Die Bewerbungen sind bis zum 11. März einzureichen.

Anfang Januar's starb in Kassel, nach langer Krankheit, der Tenorist *Donka*. — In Braunschweig starb der Musikalienhändler *G. M. Meyer sen.* — In Wien starb am 7. Januar *Ferdinand Fuchs*, der talentvolle Componist der Oper Guttenberg, die auf mehreren Theatern Deutschlands mit Beifall aufgeführt wurde. (Die Partitur derselben ist Meyerbeer gewidmet.) Er war ein Schüler des Wiener Conservatorium und später am Hoftheater als Orchestermitglied angestellt. Unter mehreren andern Compositionen hinterlässt er auch eine vollendete Opernpartitur: „Der Student von Salamanka.“

Julius Becker's Oper: „Die Belagerung von Belgrad“ (Prinz Eugen) wird in Leipzig im Monat März in Scene gehen.

Franz Lachner, der jüngst seine Oper: „Catharina Cornaro“ mit grossem Erfolg in Darmstadt aufführte, hat vom Grossherzog von Hessen den Orden Philipp's des Grossmüthigen erhalten.

Am Nürnberger Theater ist Herr *Anschütz* als Musikdirector angestellt worden.

Am 5. Januar feierte der Hofmusikus *C. Werner* zu Bückeburg an einem Tage sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum, sein Geburtsfest und seine goldene Hochzeit.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Mozart's Opern.

Kritische Erläuterungen
von
Alexander Oulibicheff.
Aus dem französischen Originale
übersetzt von
C. Kossmaly.
Mit einer Einleitung und Nachrichten über den Verfasser
von
Dr. **A. [illegible].**
Preis: 1 Thaler 18 Neugroschen.

Im Verlage von **Friedrich Fleischer** in Leipzig ist erschienen:

Evangelisches Choralbuch

für Kirche, Schule und Haus
von ***Carl Ferdin. Becker,***
Organist zu St. Nicolai u. ordentl. Lehrer am Conservatorium d. Musik zu Leipzig.
Zweiter Theil. Enthaltend 409 Choräle.
Preis 3 Thlr.

Der erste Theil dieses Werkes erschien im Jahre 1843 als Choralbuch zu dem neuen Leipziger Gesangbuch und enthält 150 Choräle. Beide Theile bilden wohl jetzt das vollständigste Choralbuch unserer Zeit. Für den Werth, so wie für die grösste Correctheit des Gegebenen bürgt wohl hinlänglich der geachtete Name des Herausgebers. Beide Theile zusammen kosten 4 Thlr. — und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten
aus dem Verlage von
Schuberth & Comp.
in Hamburg und Leipzig.

Beethoven, Sonate p. Piano. Op. 2. No. 1. Pracht-Ausgabe. 20 Sgr.
Berens, Herm., Die Nonne. Lied f. Sopr. mit Pfte. Op. 10. 10 Sgr.
Fesca, Alex., Das Buch der Lieder f. Pianofortespieler. Ein Lieder-Album ohne Worte f. Piano. Op. 30. Heft 1. 1 Thlr.
Gurlitt, C., Die Vöglein im Frühling. Duett f. Sopran u. Alt m. Pfte. Op. 3. No. 1. 10 Sgr.
Krug, D., Fantaisie sur des Thèmes originaux p. Piano. Op. 23. 10 Sgr.
Meyer, L. v., Salut à New-York. 4 Valses brill. p. Piano. Op. 65. 15 Sgr.
Spohr, Dr. L., 4tes Trio f. Piano, Viol. u. Vcelle. Op. 133. 3 Thlr. 10 Sgr.
Walther, Aug., 3 Lieder f. Alt o. Bass m. Pfte. Op. 5. 12½ Sgr.

Ferner ist erschienen und wird auf Verlangen **fest** geliefert:

Oertzen, L. v., Motette nach dem 130sten Psalm f. gemischten Chor und Solo-Bass m. Begl. der Orgel und dreier Posaunen (ad lib.). Op. 15. Part. 1 Thlr.; Chorstimmen ½ Thlr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

In unserem Verlage sind erschienen:

Frank, E., Sonate f. Vcelle und Piano. Op. 6. 1½ Thlr.
— — Scherzo p. le Piano. Op. 7. ½ Thlr.

Stern & Comp. in Berlin.

Notiz. Im Laufe d. J. bringt **G. W. Körner** in Erfurt eine Gesammtausgabe sämmtlicher **Orgelcompositionen** (circa 350 Tonstücke) von M. G. Fischer und J. L. Krebs. Er erlaubt sich vorläufig darauf aufmerksam zu machen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. **Nr. 6.** 1848.

Inhalt: Die Oper der Gegenwart. — Recensionen. Aus Leipzig. Aus Coburg. Aus Frankfurt a. M. — Miscellen. — Notizen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Die Oper der Gegenwart.

Vortrag zur ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig im Saale des Gewandhauses am 14. August 1847, gehalten von *Wolfg. Rob. Griepenkerl* Leipzig, Einrich.

Des Verfasser dieses in vielen Einzelnheiten geistreichen Vortrags hat es sich zur Aufgabe gestellt, aus dem Zeitbewusstsein die Bedürfnisse der Oper zu entwickeln und den Kompunisten den Weg zu zeigen, den sie zu verfolgen hätten, um den Fortschritten des Kunstbewusstseins und den Anforderungen des geläuterten Kunstbegriffs zu entsprechen. Unserer Zeit, ihrer Entwickelung und Förderung, sagt der Redner, können auch weder die Kunst noch der Künstler entziehen, wollen nun nicht als leblos, nutzlos Ding ausgeworfen werden aus dem Strome des Fortschritts, und in könne sich auch die Musik nicht vom Leben absondren, und die Bedeutung jeder Kunst, also auch der ihrige verfehlen, Abdruck und Spiegelbild zu sein des Universalgehaltes des Zeit, der sie ihre Schöpfungen entgegenbringt. Das Losungswort unserer Zeit sei nun Wirklichkeit, Lebendigkeit, und so müsse auch die Kunst in einem solchen Zeit diesem ihren donnernden Rufe entsprechen.

Diesem hier angeführten Grundgedanken des geehrten Redners muss Jeder unbedingt beistimmen, dem Wesen und Begriff der Kunst an wie unsere Zeit und deren Erscheinungen nicht fremd geblieben sind. Den aus diesem Grundgedanken abgeleiteten Folgerungen kann ich aber nicht eben so wenig unschränken, ich vielmehr aus der Begründung derselben aufgestellten Behauptungen; ja ich bin sogar des festen Ueberzeugung, dass Tonsetzer aus der leider grossen Zahl der wissenschaftlich nicht gerüsteten und ästhetisch nicht durchgebildeten, wollten sie dem von dem Redner angebrachten Weg ohne weitere Prüfung verfolgen, auf die ärgsten Irrwege gerathen würden. Schon aus diesem Grunde erscheint mir gemeinere Prüfung des von dem Herrn Redner ausgesprochenen Ansichten als eine dringende Pflicht.

Zuvörderst ist der Satz nicht richtig und historisch leicht zu widerlegen, dass die Hingabe der Musik an die Poesie zu dem schnellen, in wenigen Jahrhunderten bewirkten Aufschwunge derselben des Musik beigetragen habe. Bekanntlich erhob sich die Tonkunst hauptsächlich in dem letztern Jahrhundert zu der Höhe, die sie jetzt nimmt. Dies ist aber das Jahrhundert Joh. Seb. Bach's, Händel's, Mozart's und Beethoven's, derjenigen Männer, welche die Begründer der jetzigen reinen Instrumentalmusik sind und durch ihre unsterblichen Werke der Welt zuerst gezeigt haben, welche dämonische Kraft der Musik innwohnt, wenn sie sich lossagt von der herangenden hemmenden Fessel des Worts und sich hinaufschwingt in den heimischen Regionen des Empfindung und des Gefühls! Während in Italien der alte Ruhm der Kirchen- und Opernmusik von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer mehr zu Grabe geläutet wurde — an einer Symphonie haben es die dortigen Maestri nie bringen können —, erhob in Deutschland der Genius der Tonkunst sich immer kühner und freier und entfaltete in der Sphäre der reinen Instrumentalmusik vor der Welt Schöpfungen, von deren Herrlichkeit und Kraft diese früher von eine Ahnung gehabt hatte. Schön und wahr sagt Dr. *B. Breiger* in seinen Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst, S. 164, von dem jüngsten Titanensohne Beethoven, dem menschlichsten Gesänge fern, fast ungewohnt gebliebene Kunst er nun mehr in den mensten seiner Instrumentalien in das mährchenhafte Reich, wo mannichfach Freud und Leid gesahwunden, wo mit Jauchzen und Thränen gespielt wird, wie mit leichtem Balle, zur Freude der Götter und Seligen?

Dies ist der geschichtliche Entwickelungsgang der Musik, und dies ist auch der naturliche, sich aus dem Wesen der Kunst ergebende. Denn die Musik ist eine selbständige Kunst, wie jede andere, voll selbsteigenen Lebens, voll selbsteigner Würde und Hoheit, souverain von Gotten Gnaden. Sie bedarf in ihrer göttlichen Kraft nicht der Begreiflichkeit und Begreiflichkeit, und beam Hören eines eingreifen oder freudsprudelnden Tonstücks ist das Warum dieser Gemüthsstimmungen eben so entbehrlich, als beim Anblick eines schönen Schlachtgemäldes das Warum des Kampfes. Treffend begegnet *B. Breiger* S. 163 seiner Beiträge dem Vorwurfe, mit welchem Hegel (Aesth. 3, 196) diesen Mangel der Thatsache verfolgt: „Der Tonkunstler mag sich getrösten mit der Erwiderung, dass überhaupt keine Kunst für den reinen Gedanken oder, die reine Wirklichkeit eine wahre reine Totalität bildet, dass auch daher eine

jede genügen lassen muss, in ihrem Kreise ihre Wahrheit mit ihren Mitteln auszusagen.“

Wenn ich nun hinsichtlich der Ursache des schnellen Aufschwungs, den die Musik genommen, mit der Ansicht des Redners mich in directem Widerspruch befinde, so theile ich darin vollkommen seine Meinung, dass begrifflich nothwendig und geschichtlich wirklich der Durchbruch der Oper ein Fortschritt des Kunstbewusstseins ist, so wie, dass ein bedeutendes Gewicht auf die Seite der poetischen Grundlage der Oper — des Libretto — fällt. Wenn aber Herr Prof. *Griepenkerl* von dieser unbestrittenen Wahrheit aus im Verlaufe seiner Deductionen auf die ganz allgemein und ohne alle Beschränkung hingestellte Behauptung geräth, dass dasjenige Kunstwerk — hier *in specie* diejenige Oper — höher stehe, in dessen Getriebe Räder laufen, die der Sturm der Geschichte treibt, als Kunstwerke, deren Räder direct in die Familien, in die Salons, in das konventionelle Leben und Treiben auslaufen; wenn er späterhin sogar die Ansicht ausspricht, dass Gegenstände aus der phantastischen Welt in unserer der Wirklichkeit zugewendeten Zeit ab und todt für die Oper seien, dass die der älteren griechischen Geschichte entnommenen Sujets weichen müssten denen aus der Römerzeit, diese wiederum solchen aus der christlichen Zeit; dass Spontini nach dem Cortez bahnbrechend gemacht, und durch die Olympia, Nurmahal und den Alcidor einen Rückschritt gethan, und zwar darum, weil er sich wieder zur Antike und von der Wirklichkeit ab, in eine phantastische, gänzlich unwirkliche Welt gewandt habe; endlich, dass von Meyerbeer die Entwickelung der Oper zu erwarten, und zwar deshalb, weil er ein Werk (die Hugenotten) hervorgebracht, „das heiss herausgeholt aus den Fragen des gegenwärtigen Tages, den eigentlichen Kern der grössten Beziehungen unserer Zeit birgt“ — so muss ich gestehen, dass sich hier wiederum Irrthum auf Irrthum, Missverständniss auf Missverständniss häuft.

Erstlich, ist es wahrlich nicht zu begreifen, dass der Redner den Fortschritt, den die Oper in unserer Zeit bereits gemacht und fernerhin zu machen berufen sei, lediglich nach der Seite der poetischen Grundlage der Oper, des Libretto, sucht, und den poetischen Inhalt als das alleinige Maass gelten lassen will, nach welchem der grössere oder geringere Kunstwerth einer Oper zu messen sei, während er doch unmöglich verkennen kann, dass durch die Musik der todte Stoff erst zum Leben erweckt wird, dass die Musik selbst die Oper erst zur Oper macht, und dass also der mehr oder minder glückliche musikalische Ausdruck des poetischen Inhaltes hauptsächlich und vor Allem den Kunstwerth einer Oper bestimmt, während er doch zugeben muss, dass eine Oper, welche in Allem, was das Libretto betrifft, einer anderen nachsteht, dennoch in rein musikalischer Beziehung, also hinsichtlich des Melodienreizes, der Harmonisirung und Instrumentirung, des dramatischen Ausdrucks und treffender Charakterisirung die andere weit hinter sich lassen kann. Oder ist Herr Prof. *Griepenkerl* alles Ernstes der Meinung, dass Iphigenie, Fidelio, Figaro, Don Juan, der Wasserträger, Oberon, der Freischütz — Opern, deren stofflicher Inhalt der phantastischen Welt oder dem Familienleben entnommen ist — sich schon verstecken müssten vor einer Oper, deren poetische Grundlage entlehnt ist aus den Verhandlungen des ersten allgemeinen preussischen Landtags, also wahrlich eines Stoffes, der heiss hervorgeholt wäre aus den Fragen des gegenwärtigen Tages? Dies führt uns zweitens auf einen anderen Grundirrthum des Redners.

Wenn Niemand verkennen wird, dass alles Dasjenige im Leben wie in der Kunst ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt, was als Thatsache der Geschichte angehört, dass das Interesse sich steigert, je mehr die Thatsache eingreift in den gewohnten Gang der Dinge, in das Leben und die Entwickelung der Völker, oder je mehr sich Beziehungen zwischen einer bestimmten Zeit, in der dies oder jenes geschehen, und der unsrigen finden, endlich dass unsere Zeit, die Wirklichkeit, in der wir leben, vor Allem unsere Theilnahme fordert und findet, — so geht der Redner doch viel zu weit, wenn er für unsere Zeit nur solchen Opern eine künstlerische Berechtigung einräumt und ein Interesse zugesteht, deren Text aus der Geschichte genommen ist, und unter diesen, und zwar unbedingt, den höheren Kunstwerth danach bestimmt, je näher oder entfernter der historische Stoff derselben unserer Zeit liegt. Deshalb — so meint der Redner — ist *Gluck* mit seiner griechischen Sagenwelt abgefunden (*Mozart*, *Weber* u. s. w. werden hier nicht weiter erwähnt), *Gretry's* Wilhelm Tell (1791) der erste Fortschritt, *Spontini* gross in seiner römischen Vestalin, grösser in seinem christlichen Cortez, zurückgeschritten in seiner Olympia, der Nurmahal und des Alcidor nicht weiter zu gedenken, hoch aufgerichtet wiederum, wenn auch auf seinem historischen Punkte schon etwas taumelnd, in seiner Agnes von Hohenstaufen. Vor allen aber steht da, gross und unerreicht, der Messias der neueren Oper, *Meyerbeer*, weil er die Hugenotten komponirt hat — ein Werk, das in seiner Katastrophe eine Spitze der dramatischen Grösse erreicht, wie sie gar kein Werk dieser Gattung, es mag Namen haben, welche es wolle, erklommen hat.

Zuvörderst frage ich den Redner: Ist denn das blos wirklich, was geschehen ist, das heisst, was als in der äusseren Welt zur Erscheinung gekommen, sich schwarz auf weiss in ein Geschichtscompendium bringen lässt und Gegenstand werden kann eines historischen Examens in der Schule? Ist denn nicht jedes schaffende und geniessende Leben wirklich? Und ist mithin die Phantasie, dieser lebendig und mächtig sprudelnde Quell aus dem Reiche des Uebernatürlichen, Unbegreiflichen, diese Gotteskraft im Menschen, welche ihn erhebt in eine höhere unsichtbare Welt, nicht wirklich, und vor Allem wirkend und schaffend in ihrer eigenthümlichsten Sphäre, im Reiche der Kunst? Lässt sie sich nicht mit Händen greifen — wer mag sie und ihre Allgewalt verläugnen? Wer vermag ihr zu gebieten bis hierher und nicht weiter? und wer mag überall sich vermessen, die Einwirkungen einer höheren unsichtbaren Welt auf die sichtbare zu läugnen, und die Grenzlinie

Digitized by Google

zwischen dem Uebernatürlichen, Unmöglichen und dem sinnlich Fassbaren und Begreiflichen haarscharf deduciren und bestimmen zu wollen, wie man etwa einen mathematischen Lehrsatz beweist? Wahrlich — die Musik einer solchen nüchternen, ärgernden Tondichterseele, würde sie höher stehen, als das wirkliche Gestampfe und Gepfeife einer wirklichen Eisenbahnmaschine? Aber auch thatsächlich irrt der Redner, wenn er behauptet, dass von allen Seiten bereits aus der Kunst dasjenige verwiesen werde, was nicht der Wirklichkeit — in seinem Sinne — entnommen sei. Wenn das bleiche Marmorbild des Comthurs im letzten Finale des Don Juan mit seinen ehernen Tönen an das letzte Gericht Gottes, an die Schauer der Ewigkeit mahnt, kommt es da wohl den erschütterten Zuhörern in den Sinn, dass es allerdings mit der Wirklichkeit einer promenirenden Marmorstatue seine Bedenken hat? Wird man dieserhalb dieses Werk göttlicher Begeisterung zurücksetzen gegen die treue Wirklichkeit in der Marktscene der Stummen, deren Kunstwerth, beiläufig gesagt, darum nicht höher anzuschlagen, weil nach ihrer Aufführung in Brüssel die belgische Revolution ausbrach. *Dittersdorf's* Doktor und Apotheker hätte dasselbe bewirkt, hätte sich in diesem Werke auch nur ein die damalige Volksstimmung treffendes Schlagwort gefunden. Um ein Pulvermagazin in die Luft zu sprengen, bedarf es keiner Fackel, ein Schwefelhölzchen thut's auch. — Wird irgend einer in Armidens Zaubergarten Aergerniss nehmen an den Zaubereien, oder wird er sich des Zaubers der Liebe freuen? wird er bei Armidens Feuerfahrt den Schmerz verlassener Liebe in tiefster Seele mitempfinden, oder wird ihm beifallen, dass dergleichen Spazierfahrten auf feurigem Wagen und in die Wolken für uns kluge Leute allerdings über die nüchterne Möglichkeit gehen? Ich gehöre nicht zu dem Berliner Publikum, auf dessen Verständniss des göttlichen Gluck der Redner anspielt, aber auch anderswo habe ich nicht bemerkt, dass das Publikum den Aufführungen dieser und ähnlicher Werke Eiseskälte entgegengesetzt habe, im Gegentheil, überall, wo ich Don Juan, die Zauberflöte, Iphigenia, Armide, den Freischütz, Oberon u. s. w. in nur irgend erträglicher Darstellung sah, erfreute sich ihrer das Publikum in lebhaftester Theilnahme, in wärmster Mitempfindung. Dies kann auch nicht anders sein. Apollo von Belvedere ist nicht minder schön, seitdem wir wissen, dass es keinen wirklichen Apollo giebt. Uebrigens ist dieser letzte zwischen dem Redner und mir streitige Punkt eine reine *quaestio facti*; das Publikum mag aus der Erfahrung entscheiden, wer Recht hat.

Welche Gründe — so frage ich weiter — hat der Redner für die Behauptung, dass der Kunstwerth einer Oper um so höher stehe, je mehr sich ihre historischpoetische Grundlage der Neuzeit nähere? Das Griechenthum — sagt er ausdrücklich — ist von der römischen Welt verdrängt, diese von der christlichen Zeit; *Spontini* ist mit seiner Olympia zurück-, mit seiner Agnes wiederum vorgeschritten, was soll uns ein Komponist, „der Pompeji noch einmal heraufbeschwört, obgleich wir wissen, dass es längst, längst untergegangen“? Oder Einer, „der das längst zurückgebrachte Kreuz, das nun in Aller Herzen brennt, noch einmal nach Palästina bringt“? Oder Einer, „der sich in dieser scharfen Witterung der Zeit in's Mittelalter, in die Sagenwelt flüchtet, zu sehen wo die schönen Falken, die weissen Zelter und die jagdlustigen Burgfräulein geblieben“? Warum geht denn der Redner ganz konsequent nicht noch weiter? Wozu sollen uns die Hugenotten, da der Protestantismus sich längst Bahn gebrochen und festgesetzt hat? Was soll uns die königlich preussische Wachtparaden-Oper Vielka, da Friedrich der Grosse längst todt und der Uniformschnitt des preussischen Heeres jetzt ein ganz anderer und weit vorgeschrittener ist? Wirklichkeit, Wirklichkeit! der siebenjährige Krieg — weg damit, die französische Revolution — weg damit und weg mit dir, du „Wasserträger,“ die napoleonische Zeit weg damit, Adieu, du arme „Marie;“ die Befreiungskriege, weg damit; der Componist nehme „mit der Hauptangel des aufgenommenen Portales unserer Zeit“ den Stoff seiner Oper nimmt aus dem Polenprocess oder aus den Verhandlungen der schweizerischen Tagsatzung über die Jesuitenfrage! Denn besser herausgeholt aus den Fragen der gegenwärtigen Tages kann, für den Augenblick wenigstens, schwerlich ein Werk sein. Der Redner gibt mir aber das Recht, diese Operntexte vor allen zur Komposition zu empfehlen, denn er hat sich so in die Wirklichkeit versenkt, dass er, so wie er die Musik zur Oper als unwesentlich ganz bei Seite lässt, auch des ersten und Haupt-Erfordernisses für einen Operntext mit keiner Sylbe Erwähnung thut, dass nämlich der Stoff für die musikalische Behandlung geeignet sein müsse.

Bestimmt sich denn das Interesse, welches wir an einer Zeit, an einem Ereignisse, an einer hervorragenden Persönlichkeit nehmen, lediglich nach der Neuheit derselben? Jede Zeit findet und behauptet ihr Blatt in der Geschichte, jedes Ereigniss beansprucht gleiches Recht in der Kunst, sobald es der letzteren eine sittliche Grundlage und einen sittlichen Inhalt darbietet und nach seiner Eigenthümlichkeit eine künstlerische Behandlung zulässt. Der Künstler wurzelt in seiner Zeit, die Kunst aber, nach ihrem göttlichen Ursprung über Zeit und Raum erhaben, ist die Vermittlerin aller Zeiten; das Grosse, Erhabene, das Göttliche aller Zeiten trägt und bewahrt sie in ihrem Schoos und giesst es aus über die Menschheit, damit diese, die Zeitlichkeit vergessend, die Ahnungen der Ewigkeit empfinde, den Mahnungen Gottes folge. So deute ich mir ihre Sendung.

Es kann klug gehandelt sein von einem Künstler, wenn er sich in seinen Schöpfungen anlehnt an die Fragen seiner Zeit, er wird des gewünschten Eindrucks, des erzielten Effekts vielleicht gewisser sein, als ein anderer; hiernach aber seinen Werken das Maass des Kunstwerthes anzulegen, heisst, nach meiner innersten Ueberzeugung, das Wesen der Kunst verkennen. Es mag dahingestellt bleiben, ob *Spontini* in seiner Olympia einen Rückschritt gethan — Herr Professor *Griepenkerl* möchte, und nicht gerade von Laien, manchen Widerspruch erfahren —, aber darüber ist doch wohl nur eine Stimme, dass diese grandiose Tonschöpfung

die Agnes von Hohenstaufen weit, weit hinter sich lässt. In dieser Oper thut der Meister einen unverkennbaren Rückschritt, aber nicht aus dem Grunde, weil er auf seinem historischen Punkte bereits taumelte, sondern weil ihm, auch in seinen erhabensten Conceptionen, der Quell der Erfindung nie überreich sprudelte; da er es nun nicht verstand, seine Motive zu immer weiterer und reicherer Entwicklung zu führen, so musste er, gefangen in den engen Grenzen der Homophonie, einer stereotypen Manier zum Opfer verfallen.

Herr Prof. *Griepenkerl* will die Kunst in die Gegenwart einpferchen, die Kunst wird sich aber nicht daran kehren, sondern, wie bisher, ausser der Gegenwart auch die ganze Vergangenheit als ihr Terrain betrachten und benutzen. *C. L. v. Oertzen.*

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Grosse Aufführung des Elias, Oratorium nach Worten des alten Testaments, komponirt von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 3. Februar. (Zum Besten des Orchester-Pensionsfonds.)

Als die ersten Proben zu diesem Werke gehalten wurden, lebte der Meister noch. Seine Krankheit unterbrach bald diese Anfänge und sein Tod drängte die Aufführung ganz zurück. Es sprach etwas gegen die Wiederaufnahme der Proben unmittelbar nach dem schmerzlichen Ereignisse, das sich besser fühlen als ausdrücken lässt. Dies die Ursache, warum Elias bei uns später zu Gehör gekommen, als wir gewünscht und gehofft. Dass die Concertdirektion, als die Aufführung von Neuem beschlossen wurde, Alles aufbieten würde, um eine möglichst vollkommene, der Manen des Meisters würdige herzustellen, liess sich erwarten. Die grosse Anzahl ausgezeichneter Dilettanten beiderlei Geschlechts, welche Leipzig hat, übernahm die Ausführung der Chöre und unterzog sich bereitwillig den vielen und anstrengenden Proben. Dazu kam noch der Thomanerchor mit seinen frischen Stimmen. Die Soli wurden gesungen von Frau *L. Frege*, Fräulein *E. Schwarzbach*, Fräulein *M. Stark* und Fräulein *S. Schloss*, und von den Herren *Widemann*, *Henry*, *Behr*, *Pögner* und *Zimmermann*. So war, das Orchester mitgerechnet, ein ausführendes Personale von mehr als dreihundert Personen zusammengekommen, welches Herr Musikdirektor *Gade* in zahlreichen Proben eingeübt und bei der Aufführung dirigirte. Der Erfolg war ein schöner und durchaus befriedigender. Nicht allein wurden die einzelnen Soli dem Geiste der Komposition gemäss vorgetragen, was von den ausführenden Sängern zu erwarten stand, sondern auch die oft schweren Ensemble's, wie z. B. das Terzett der Engel ohne alle Instrumentalbegleitung oder das Doppelquartett der Engel u. s. w., von Reinheit der Intonation und Sicherheit der Eintritte nichts zu wünschen übrig liessen. Die anstrengende Partie des Elias hatte Herr *Behr* übernommen. Dieser Sänger hat von der Natur eine wohltönende Stimme empfangen und man empfindet, dass er versteht und warm fühlt, was er vorträgt. Leider kann er die frühere Gewohnheit des Tremolirens noch nicht ganz los werden, obgleich er ihre Kunstwidrigkeit erkennt und auch möglichst zu überwinden trachtet. Davon abgesehen, und vielleicht einige Rouladen noch ausgenommen, kann man seine Ausführung der schwierigen Partie als eine sehr gelungene bezeichnen. Die Chöre gingen ausgezeichnet, fest, sicher, von Anfang bis zu Ende und brachten namentlich an den starken Stellen einen imposanten Eindruck hervor. Sie flossen, wie *Zelter* sich ausdrückt, eine Orgel von lebenden Stimmen. Dass das Orchester nicht hinter den anderen Ausführenden und nicht hinter seinem Rufe zurückgeblieben, braucht kaum bemerkt zu werden. Und so dürfen wir wohl sagen, wir haben das Werk gehört, wie der Meister es sich gedacht und wie er es, wäre es ihm vergönnt gewesen, nun selbst vorgeführt haben würde. — Der Tag der Aufführung, 3. Februar, war Mendelssohn's Geburtstag; im Hintergrunde, über dem Orchester, hing das bekränzte Bildniss des Entschlafenen. Man kann sich denken, welchen tiefen Eindruck das Ganze auf jedes fühlende Gemüth hervorbringen musste. — Ueber Geist, Charakter und Wirkungsfähigkeit des grossartigen Werkes wird später ausführlich in diesen Blättern gesprochen werden.

Koburg. (Beschluss.) Aber — wird man mir einwenden — Du bist ein langweiliger Gesell, Du lobst ja Alles! Sage doch dem Koburger Theaterpersonal einmal auch etwas Uebles nach, damit man etwas zu lachen hat. Darauf entwort' ich, dass ich auch über Leute, die in jeder Beziehung achtbar sind, mit gutem Gewissen nichts zu lachen geben kann. Die Orchestermusiker, die Sänger, die Sängerinnen, die Choristen, kurz das gesammte Theaterpersonal besteht (wie wenigstens Herr Kapellmeister *Drouet* und Jedermann sich darüber ausspricht) aus Leuten, die so vielen Eifer und guten Willen besitzen, die ihre Aufgabe, ihren Mitteln gemäss, so gut lösen, dass man boshaft sein müsste wie der Brüsseler Mephistopheles oder der Pariser Charivari, wollte man die geringste ihnen missgünstige Bemerkung machen. Lieber wahr, aber langweilig, als unwahr, aber pikant. Was ich oben über Frau *Herbst-Jazedé* bemerkte, soll ihr nicht zum Nachtheile, sondern vielmehr zum Vortheile gesagt sein. Fremde z. B., die sie als Rezia in Koburg gehört, könnten wohl glauben, dass sie in dieser Rolle ihr Bestes gegeben; und doch dürfen wir uns überzeugt halten, die Sängerin werde bei genauerem Studium der Partie dieselbe auf eine Weise singen und spielen, dass auch die schärfsten Kritiker ihr ungetheilten Beifall spenden würden.

Nach einem Werke wie Oberon musste natürlich der Johann von Paris — um auf diesen zurückzukommen — Vielen etwas matt und schwach erscheinen. Allein diese Oper war für ihre Zeit sehr gut, und Boieldieu hat später in seiner „weissen Dame" bewiesen, dass er nicht auf dem Standpunkte jenes früheren Werkes stehen geblieben, sondern mit der Zeit fortgeschritten ist. (Johann von Paris erschien 1812, die weisse Dame

Digitized by Google

1825.) Man brauchte dem ersten Finale im Johann von Paris nur zwei Hörner, zwei Trompeten, alle jetzt üblichen Lärminstrumente, so wie eine Bande auf der Bühne beizufügen, und dieses Finale würde bei den Modemusikliebhabern denselben Effekt machen, wie ein in der letzten Zeit für den San Carlo oder die Scala komponirtes Finale. Aber um aller Musen willen möge man diesen Versuch unterlassen; das fragliche Musikstück ist, so wie es ist, vortrefflich und den grossen Lärmfinalen der modernen italienischen Opern weit überlegen. — Unter hundert Personen findet man kaum Einen, der von wahrer Musik etwas versteht; die übrigen Neunundneunzig sind Schwätzer und wissen Musik weder zu lesen, noch zu schreiben, noch zu hören; sie sollten lieber erst Musik lernen, statt darüber zu schwatzen. Solche Geister finden die Musik eines Mozart, eines Cherubini, Mehul, Boieldieu sehr rococo; aber gerade die jetzige Tagesmusik ist rococo, weil sie mit unnützen Verzierungen überladen ist. Nehmen wir z. B. die beiden Opern Johann von Paris und Hernani, so wird man finden, dass in dem Werke Boieldieu's Alles klar, rein, korrekt, angemessen erscheint und dass eben nur solche Töne angewendet werden, wie sie die zum Grunde liegenden Ideen auszudrücken geeignet sind. Die Verdi'sche Partitur dagegen enthält eine Menge Unkorrektheiten, lärmende, aber leere Effekte und Fadheiten, viel Noten, die aber wenig bedeuten. In dem einen sind wenig Noten und viele Ideen, in dem anderen viele Noten und wenig Ideen. Ich möchte Johann von Paris mit einem kleinen, aber gut gebauten, wohlgebildeten Manne vergleichen, dessen Kleidung einfach, aber von ächtem Stoff und, wohl zu merken, auch richtig bezahlt ist. Hernani dagegen erscheint mir wie ein grosses, aber ungestaltes Subjekt, mit falschen Waden, Schnallen auf den Schuhen, einem Degen an der Seite, zwei grossen Uhrketten, die bis auf die Kniee herabbaumeln; Weste und Rock mit unächter Stickerei bedeckt, eine gepuderte Lockenperrucke auf dem Haupte, ein Riechfläschchen in der Hand — das Alles aber nicht bezahlt, sondern auf Kredit entnommen. Hernani also ist rococo, denn er ist ein mit unnützen Dingen angefülltes Potpourri; Johann von Paris aber gibt nur, was nöthig ist. —

— Am 26. Dezember fand die letzte Vorstellung der herzoglichen Oper in Koburg Statt. (Sie ist auf ungefähr drei Monate nach Gotha gegangen.) Zu dieser letzten Aufführung war *Mozart's* Entführung aus dem Serail bestimmt. Allein ein böser Katarrh, den Herr *Hofer* als Bijou im Postillon von Lonjumeau so täuschend nachzuahmen versteht, befiel ihn diesmal in der Wirklichkeit, und da ohne Osmin keine Entführung aus dem Serail, so musste man sich mit der „Nachtwandlerin" begnügen. Herr *Reer* (Elwin), Herr *Nolden* (Graf), Fräulein *Schneider* (Lise) waren trefflich; am Meisten gefiel aber wieder Frau *Herbst-Jasedé* als Amine; sie war besonders gut bei Stimme, übertraf sich selbst und wurde daher auch verdientermassen hervorgerufen.

Ohne Jemanden namentlich zu bezeichnen, möchte ich hier diejenigen Sänger, welche die Harmonie nicht studirt haben, darauf aufmerksam machen, dass sie sich doch niemals die Freiheit nehmen sollten, nach eigenem Ermessen Aenderungen oder Kadenzen anzubringen. Sie sollten darüber stets Leute zu Rathe ziehen, welche hierzu die nöthigen musikalischen Kenntnisse besitzen; sonst gerathen sie, ohne es zu ahnen, in Gefahr, die gröbsten Schnitzer zu begehen. Die kleine Kadenz, welche Herr *Reer* neulich am Ende eines von *Drouet* für ihn in der Regimentstochter komponirten Liedes improvisirte, war korrekt und sehr geschmackvoll; man darf daher annehmen, dass dieser Sänger einige harmonische Studien gemacht hat, oder von Natur eine gute musikalische Organisation besitzt. Auch die Aenderungen und Kadenzen, welche Frau *Herbst-Jasedé* in der Nachtwandlerin anbrachte, waren sehr gut. Oftmals aber hört man hier Kadenzen, die gar keinen Sinn haben und nur darauf berechnet sind, einigen Unwissenden Sand in die Augen zu streuen. Diese guten Leute klatschen denn aus Leibeskräften Beifall, die Musikverständigen zucken dabei unwillig die Achseln.

Gegen Ende Novembers liess sich ein italienischer Flötist Herr *Briccialdi* auf dem Theater in den Zwischenakten hören. Er wollte Variationen über das Lied: „Du, du liegst mir im Herzen" vortragen, aber gleich nach der ersten Variation blieb er stecken, und richtete an die Zuhörer auf französisch eine Entschuldigung, ungefähr des Inhaltes, dass es ihm unmöglich sei, weiter zu spielen, weil an seinem Instrument etwas fehle. — Einige Tage darauf erschien er von Neuem auf der Bühne und blies in den Zwischenakten Variationen über Verdi'sche Themen, so wie über jenes deutsche Lied, diesmal glücklich bis zu Ende. Nach dem Urtheile der Musiker hat er einen schwachen Ton und man hört oftmals das Ausströmen der Luft; das Adagio trägt er mit Geschmack vor, jedoch mit einem zu weibischen, leeren Ausdruck, und seine Passagen sind sehr undeutlich. Er bläst auf einer Flöte von Messing, die eine grosse Anzahl Klappen besitzt und mit jener Art Reptilien verglichen werden könnte, welche zwar eine Menge Füsse haben, aber deshalb weder besser noch schneller laufen — gleich wie der Strauss Flügel besitzt, ohne fliegen zu können.

In der Casino-Gesellschaft fanden mehrere anziehende musikalische Abendunterhaltungen Statt. Beethoven's Septett wurde von den Herren *Kramer*, *Rössler*, *Töpler*, *Mundt*, *Schilbach*, *Wagner* und *Trets* sehr gelungen aufgeführt. Ferner spielte Herr Kammermusikus *Rössler* eine Composition von Romberg für das Violoncell mit verdientem Beifall. Eine Ouverture von Boieldieu, für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell von Herrn Kammermusikus *Töpler* arrangirt, machte Effekt; ebenso zwei hübsche Violinstücke, von Herrn Kammermusikus *Krämer* mit vielem Talent komponirt und vorgetragen. Fräulein *Falk* und Herr *Hofer* sangen ansprechende Lieder, und Frau *Herbst-Jasedé* trug eine italienische Arie und einige Romanzen von Herrn Kapellmeister *Drouet* mit einer Vollendung vor, welche die Zuhörer zur Begeisterung hinriss.

Am 6. Dezember, dem Geburtstage unserer allverehrten regierenden Herzogin, wurde der grösste Theil der Radziwill'schen Musik zum Faust bei Hofe aufge-

führt. Soviel man darüber gehört hat, ist diese Aufführung sehr gelungen gewesen und mit gebührender Anerkennung aufgenommen worden.

Frankfurt a. M. Seit meinem letzten Berichte brachte die Oper bis zum Jahresschlusse „Die Belagerung von Corinth" und „Don Juan" als besonders erhebliche Erscheinungen. In der ersteren gehen die Chöre und Männerrollen in der That vortrefflich und wie aus einem Gusse. *Chrudimski* (Cleomenes), *Caspari* (Neokles) und *Conradi* (der griechische Patriarch), von dem Dichter gut gezeichnet, treffen den Typus der griechischen Freiheitskämpfer, die tragische Würde, im Gesang wie in der Haltung. Minder treffend ist Mohamed gezeichnet und deshalb auch schwieriger zu repräsentiren. Bald Held, Tyrann und zärtlicher Seladon, hat der Darsteller keinen Faden, woran er sich halten könnte. Herr *Anschütz*, früher im Besitze dieser Partie, gab, abgesehen von rein italienischer Gesangschule, diesem schwankenden Charakter Einheit und Abrundung. Herr *André* gab sich nach ihm alle Mühe und sein männlich volles Organ, mit solidem Vortrage verbunden, ist immer wohlthuend. Allein um Charactere zu corrigiren oder von einer poetischen Seite zu behandeln, ist ihm die Bühne noch zu fremd. Aus diesem Grunde, obgleich gute Dispositionen nicht zu verkennen sind, konnte er auch kein ächter spanischer Libertin sein. Pamyra und Donna Anna gab Fräulein *Brandt*. Diese Sängerin schwebt immer zwischen Auf- und Niedergang des Beifalls. Bald wohlthuend und bald verletzend, hält sie die Kritik stets im Schach und wird ihr nicht so leicht ein positives Votum abgewinnen. Herrn *Anschütz* sahen wir vielleicht zum letzten Mal in der Oper, und zwar als Masetto; denn, seine verfehlte Stellung an hiesiger Bühne empfindend, wird er sich nun gänzlich von ihr zurückziehen. Herr *A.*, zwischen organischer Indisposition und dem Bewusstsein seiner Fähigkeiten, hatte hier, auf dem Lustsitze der Coterie, namentlich während der schwankenden Stellung seiner Gattin, einen difficilen Stand. Wohl daher Jedem, der unter ähnlichen Umständen so viel wissenschaftliche Bildung besitzt, um der undankbarsten aller Künste, der dramatischen, auf immer Valet zu sagen.

Die Oper Nabucco von Verdi, *post festum* als Novität gegeben, zähle ich nicht zu den erheblichen Erscheinungen unseres Repertoirs. Schade nur, dass auf diese leichtfertige, ostentative, gehalt- und gemüthlose Musik so viel schöner Kräfte verschwendet wurden! Ein unverschämteres Plagiat ist mir im Bereiche der Tonkunst noch nicht vorgekommen, und dennoch sind geniale Intentionen darin nicht zu verkennen. Nur hat Signor Verdi nicht gewusst, was damit anfangen. Die anerkannt wackeren Leistungen der Herren *Chrudimsky* (Nabucco), *Caspari* (Ismael) und *Conradi* (Zacharias) werden aber nicht im Stande sein, die Oper über Wasser zu halten. Die ritterliche Amazone Abigail gab Fräul. *Kern* von Wiesbaden und gefiel namentlich durch ihre Persönlichkeit, durch reizende Costüms und Effektspielerei. Sie gefiel also der Menge, die sie auch hervorrief. Solchen aber, die poetisches Element und ausdrucksvollen Vortrag verlangen, konnte sie nicht genügen.

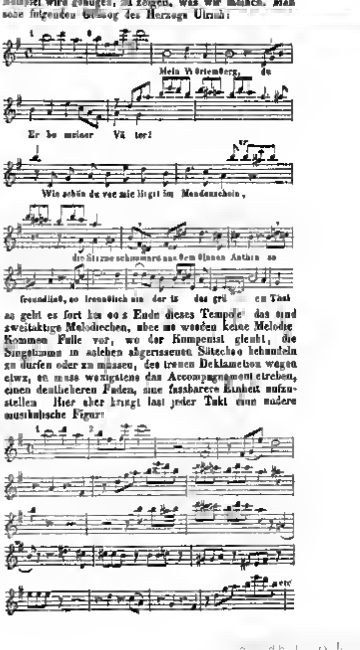
(Fortsetzung folgt.)

RECENSIONEN.

„Lichtenstein", grosse Oper in 5 Acten, Text nach *W. Hauff* von *Franz Dingelstedt*, Musik von *P. von Lindpaintner*. Klavierauszug. Hamburg und Leipzig, Schuberth u. Comp. Ord. Ausgabe 12 Thlr. Prachtausgabe 16 Thlr.

Verloren ist Alles auf der Bühne, was nicht als wahrscheinlich im Leben angesehen werden kann. Wie kommt es denn, dass zwei geistreiche Männer, denen diese Erfahrung sich doch wahrlich nicht verborgen haben kann, die wahrscheinlichen und wirkungsvollen Begebenheiten und Charakterzüge des Romans mehrfach in unwahrscheinliche und wirkungslose verwandelten? Sollten Motive im Roman, deren vernünftige Absicht jedem Gebildeten augenblicklich einleuchtet, einem Dichter wie *Dingelstedt*, einem Komponisten wie *Lindpaintner* entgangen sein? Gewiss nicht! Die Fehler, die sie begehen, rühren meistens aus dem Glauben her, die Oper verlange Concessionen vom gesunden Menschenverstande. Wenn irgendwo sonst, in der Oper dürfe das Abgeschmackte ein Unterkommen finden. Der Komponist habe gewisse Forderungen zu machen, die nicht immer mit den höheren dramatischen Forderungen zu vereinbaren seien — kurz, noch immer bringt man die Wahrscheinlichkeit der Oper der herkömmlichen Form zum Opfer, anstatt dass man endlich anfangen sollte, die herkömmliche Form der Oper der Wahrscheinlichkeit zu opfern.

Im Roman von *Hauff* wird der Leser zuerst für die Liebe Mariens und Georgs in hohem Grade eingenommen; dann durch den Umstand, dass Letzterer auf Seite der Bündischen steht, Mariens Vater aber mit Leib und Seele Herzog Ulrich ergeben ist, die grösste Besorgniss für diese Liebe erweckt. In der Oper ist dieser spannende Verwickelungsknoten, die gänzliche Hoffnungslosigkeit nämlich, unter solchen Umständen je des charakterunwandelbaren Vaters Billigung zu gewinnen, gar nicht geknüpft worden. Der Alte scheint nichts dagegen zu haben, denn er kommt mit seiner Tochter in die Versammlung der Bündischen, wo Georg als Theilnehmer sich befindet, und lässt die Liebenden zusammen girren. Das ist nach der Absicht des Romans wie nach der Absicht der Oper nicht eine unwahrscheinliche, sondern eine unmögliche Situation. Es bleibt nur die Absicht des Dichters übrig, die Liebenden dem Publikum vorzustellen und Ensemble für die Musik herbeizuführen. Diesen Liebenden sind aber keine Ereignisse, keine Thaten zugetheilt, die Interesse erwecken könnten. Im zweiten Akte scheint es für Bärbele, des Pfeifers Tochter, erregt werden zu sollen. Man sieht ihre unglückliche Liebe zu Georg, den sie treu pflegt. Im dritten Akte kommt ein neues Interesse. Herzog Ulrich erscheint. Ist er die Hauptperson? Er tritt in die Mitte seiner Treugebliebenen auf Lichtenstein. Die Situationen sind gut und warm. Er



soll sich in einer tiefen Höhle verbergen, die Marie früher einmal entdeckt, und die ihn auch hinführen will. Der vierte Akt spielt in der Höhle. Marie kommt allein, um den Herzog von seinen neuen Hoffnungen zu unterrichten. Er ist auf der Jagd. Nun aber singt sie in einer grossen Scene die Schauer dieses Aufenthaltes, und dann — das künftige Glück mit Georg, wenn Ulrich gesiegt. Dies ist eine gemachte Opernscene, worin der Natur Gewalt angethan worden. In dieser grausen Höhle, tief im Walde, kann die furchterregte Phantasie eines Mädchens sich nicht in ein langes Spiel mit Liebesbildern verlieren. Ulrich, Pfeffer und — Bärbele erscheinen. Wie kommt Letztere her? Marie bringt die Siegesnachricht. Ulrich wird müde. Pfeffer und Bärbele gehen ab. Ulrich schläft ein. Marie singt ein Gebet über ihn, und geht dann auch ab. Nun ziehen Traumbilder von Schwabens Zukunft an Ulrich vorüber: 1) das königliche Schloss, 2) die Jubiläumssäule, 3) Schillers Standbild, 4) das Volksfest zu Canstatt, 5) Rosenstein mit der Eisenbahn. Darauf Trompetenstoss; Ulrich erwacht, Marie, Bärbele, Pfeffer, Georg, Lichtenstein und Ritter erscheinen. Ein Sieg ist errungen, und der Herzog wird aufgefordert, sich an die Spitze zu stellen. Der fünfte Akt spielt vor Stuttgart; Belagerung. Bärbele und Marie sind wieder dabei! Sie scheinen mit dem Heere herumgezogen zu sein. Der Herzog ist nun, im Glück, wieder rauh und hart und will seine Stadt zusammenschiessen, wenn sie sich nicht gleich ergibt. Vergebens bitten Alle für sie und suchen sein Mitleid zu erregen. Er bleibt fest und wird uns widerlich. Im Roman ist es auch so, aber dafür wird er auch wieder vertrieben und kommt spät erst und geläutert zum Besitze. Hier aber endet die Oper mit der Uebergabe der Stadt und man geht, erzürnt über den Herzog, den das Unglück nicht geändert hat, fort. Da ist kein befriedigendes Interesse. Dass Georg und Marie zusammengegeben werden, lässt uns ganz gleichgiltig, denn wir haben es vom Anfang herein erwartet. Dagegen bedauern wir das arme Bärbele mit seiner unglücklichen Liebe. Es hat mehr für Georg gethan als Marie. — So ist das Ganze eine Scenenreihe, an welcher hie und da ein leichtes Interesse bald für diese, bald für jene Person erregt, aber nirgends festgehalten wird. Die Einheit einer nachhaltigen Theilnahme fehlt. Diese dramatische Fesselkunst vergessen die meisten deutschen Dichter. Wann werden sie studiren, worin sie liegt und wie sie zur Wirkung zu bringen?

Ist in unserer Zeit aber der Text dramatisch unwirksam, so hilft ihm die schönste Musik nicht auf. — *Lindpaintner's* Kompositionsweise in der Oper ist bekannt. Das Gute und Schöne Alles, was auch diese wieder bringt, wird der Musikfreund ohne unsere Hindeutung finden und geniessen. Wir wollen daher nur mal ein Hauptgebrechen hinweisen, weil es fast allen deutschen Componisten gemein und gerade dasjenige ist, was der allgemeinen Wirkung im Schauspielhause am Meisten schadet.

Unser Komponist hat, was ein ächter Operkomponist haben muss, allseitige Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit der Gefühle. Das Kräftige, Gewaltige, Schwungreiche, wie das Zarte, Anmuthige, das Düstere, wie das Heitere vermag er in Tönen zu malen. Alles dieses zeigt sich, wenn man auf die einzelnen Takte und Abschnitte blickt. Betrachtet man aber die Periode, so fehlt oft das, was man eine ganze Melodie nennt, wie sie in der Oper unerlässlich ist, wenn sie vom Publikum aufgefasst und genossen werden soll. Es sind lauter kleine Bilderchen in der Singstimme und im Accompagnement, die sich zu keinem Bilde zusammenfügen. Ein Beispiel wird genügen, zu zeigen, was wir meinen. Man sehe folgenden Gesang des Herzogs Ulrich:

1
Mein Würtemberg, du
Erbe meiner Väter!
Wie schön du vor mir liegst im Mondenschein,
die Sterne schimmern aus dem blauen Aether so
freundlich, so freundlich nieder in das grü- nen Thal

So geht es fort bis an's Ende dieses Tempo's: das sind zweitaktige Melodiechen, aber es werden keine Melodie. Kommen Fälle vor, wo der Komponist glaubt, die Singstimme in solchen abgerissenen Sätzchen behandeln zu dürfen oder zu müssen, der treuen Deklamation wegen etwa, so muss wenigstens das Accompagnement streben, einen deutlicheren Faden, eine fassbarere Einheit aufzustellen. Hier aber bringt fast jeder Takt eine andere musikalische Figur:

Digitized by Google

Eben so, und in anderen Figurentheilchen, geht es in der Unterlage des Accompagnements her. Wie soll aus allen diesen kleinen, verschiedenen, zerrissenen Sätzchen ein Bild hervorkommen, das als ein einfaches Ganze sich dem Sinne auffassbar, dem Gedächtnisse haltbar darstellte!

Diese Art von Gestaltung ist die Ursache, dass so viele deutsche Komponisten, bei grossem schönen Talent, keine durchgreifenden Wirkungen mit ihren Opern hervorbringen. Die grossen, einfachen, geraden Gliederungen der Gedanken fehlen. Das Gedächtniss versucht vergebens, Bilder festzuhalten, es bleibt der Erinnerung nichts übrig, das Ohr sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht. Der Opernkomponist aber muss den Zuhörern den ganzen Wald vormalen, nicht die einzelnen Bäume und alles Gestrüppe mit.

Man vergleiche diese Nummer mit der auf S. 148 und weiter, und es wird in die Augen springen, was ich meine. Da ist Einheit, da ist ein fassbares Ganze, und welche ganz andere Wirkung macht dieser Satz. Wem leuchtete dieser Unterschied nicht ein! Wann werden die deutschen Komponisten anfangen zu begreifen, dass ohne einfache fassbare Form in der Oper alle sonstigen Vorzüge ganz vergeblich sind? *Dn.*

Notizen

Am 3. Februar, dem Geburtstage des Grossherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach, führte Herr Kapellmeister *Reissiger* aus Dresden seine Oper: „Der Schiffbruch der Medusa" in Weimar mit ausserordentlichem Beifall auf. Gleich die Ouverture wurde enthusiastisch applaudirt, eben so die allermeisten Nummern. Die Oper war prachtvoll in Scene gesetzt, die Darstellenden auf der Bühne und im Orchester wirkten mit sichtbarer Liebe und Begeisterung. Am Schlusse wurde der Komponist stürmisch gerufen. Solche Aufnahme einer Oper ist bei den in der Regel sehr ruhigen Weimaranern etwas Aussergewöhnliches. Von dem Grossherzog erhielt der Herr Kapellmeister unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken eine kostbare goldene Dose mit dem Namenszuge des Gebers in Brillanten.

FEUILLETON.

Liszt, der Ruhm- und Ehrengekrönte, ist von seiner Reise nach der Türkei und dem südlichen Russland zurückgekehrt. In Konstantinopel, in Odessa, überall wurde ihm die hohe Auszeichnung, der ungetheilte und jubelnde Beifall, der nur eben als gebührender Zoll seiner hohen Meisterschaft, seinem eminenten Talente und Genius ist. *Liszt* kam vor einigen Tagen durch Leipzig, um nach Weimar zu gehen. Unser kunstliebender Hof hat ihn fortwährend mit dem Ehrensolde ausgezeichnet. Er wird daselbst bis Mitte April verweilen, um die Hofconcerte zu leiten und durch seine eigenen Leistungen zu heben. Dann geht derselbe auf kurze Zeit nach Paris, und später wird er seinen Weg wohl wieder nach dem Osten nehmen, aus dem er uns jetzt gekommen.

G. Schmidt's „*Prinz Eugen*" fährt fort, die Runde über die deutschen Bühnen zu machen. Seit den letzten Nachrichten in diesen Blättern ist diese Oper nun auch in Karlsruhe, und am 27. vor. Monats in München, mit dem entschiedensten, allgemeinsten Beifall gegeben worden.

In Leipzig ist „Prinz Eugen" fortwährend das beste Kassenstück und die Freude der Mitwirkenden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. Nr. 8, ist so eben erschienen:

Franck, Ed., 3 Ständchen für das Pianoforte. Op. 10. Preis 20 Sgr.
Hensel, Fanny, 2 Bagatellen für dito (für Schüler). 7½ Sgr.
Levy, M., Una lagrima sulla tomba del celebre maestro F. Mendelssohn-Bartholdy. Adagio per Pianoforte. Op. 8. 10 Sgr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell, in Stimmen. Neue correcte, elegante und billige Ausgabe. **Heft 2.** Subscriptionspreis 1 Thlr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Subscription an und geben ausführliche Anzeigen aus.

Bei **Körner** in Erfurt erschien:

Scheibner, G. G., *Fuge aus dem demnächst erscheinenden grossen Orgel-Album.* 5 Sgr.

Von Wichtigkeit für Gesanglehrer an Schulen.

In meinem Verlage ist erschienen:

Sammlung zweistimmiger Kinderlieder
mit willkürlicher Begleitung
des Pianoforte.

1.	Sammlung.	*A. Mühling.*	40 Lieder.	Op. 40.
2.	"	*Fr. Schneider.*	20 Lieder.	Op. 81.
3.	"	*A. Mühling.*	10 Lieder.	Op. 49.
4.	"	*B. Klein.*	18 Lieder.	Op. 30.

Diese Lieder, die zu den besten ihrer Gattung gehören, — die Namen der Verfasser bürgen für ihre Trefflichkeit — haben des hohen Preises wegen, 12 Sgr. pro Heft, bis jetzt in Schulen nicht den Eingang gefunden, der ihnen gebührt. Ich finde mich dadurch veranlasst, den Preis bei Abnahme von mindestens 6 Exemplaren eines Heftes auf einmal auf

4 Sgr. pro Heft

herabzusetzen; eine Billigkeit, die ohne Beispiel sein dürfte.

Der Preis einzelner Exemplare bleibt der frühere. — Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Leipzig, im Januar 1848. **Fr. Hofmeister.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. **Nr. 7.** 1848.

Inhalt: J. S. Bach's chromatische Phantasie. — Verzeichniss der Kirchenmusiken Leipzigs im J. 1847. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Brüssel. — *Recension.* — Zur Statistik der Dresdner Oper 1847. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Noch einmal

J. S. Bach's chromatische Phantasie.

Herr Professor *A. B. Marx* hat in No. 3 der diesjährigen allgemeinen musikalischen Zeitung, S. 33 bis 41, neben vielem Guten, was er über *J. S. Bach* und dessen Werke sagt, eine Ansicht über die chromatische Phantasie und deren traditionellen Vortrag ausgesprochen, welche nicht unberichtigt bleiben darf, weil Herr Prof. *Marx* für viele Kunstjünger unserer Zeit eine Autorität ist, der sie gern ohne weiteres Bedenken folgen.

Man spricht jetzt oft von verschiedenen Auffassungen musikalischer Kunstwerke und scheint nicht abgeneigt, einer jeden derselben eine gewisse Berechtigung zuzugestehen. Mögen die Komponisten dieser Werke, wenn sie noch leben, sich darüber mit den Virtuosen verständigen; es ist ihre Sache. Von älteren Kompositionen aber, die historisch geworden sind, gibt es nur eine Auffassung, nämlich die historisch richtige, insofern sie noch ausgemittelt werden kann. Das alte Kunstwerk ist ohne seinen traditionellen Vortrag eine historische Unwahrheit, die zwar in der neuen Auffassung recht hübsch sein mag, aber keinen höheren Werth hat, als eine subjective Laune, wie nahe sie auch dem Kunstwerke selbst mag angepasst sein. Es verhält sich damit, wie mit den historischen Romanen, aus denen Niemand wahre Geschichte wird lernen wollen.

Herr Prof. *Marx* sollte der Abneigung vieler unserer jungen Virtuosen gegen Alles, was Wissenschaft und Geschichte der Kunst heisst, durch seine Autorität keinen Vorschub leisten; denn seinen eigenen Bestrebungen würde das sehr nachtheilig sein, da ohnehin die Theorie noch nicht auf festen Füssen steht, was die vielen zugestandenen Abweichungen davon in der Praxis beweisen. That er es aber ohne genaue Kenntniss dessen, wogegen er redet, dann ist die Sache um so viel schlimmer. Wolle doch Herr Prof. *Marx* meine Beschreibung und Bezeichnung des traditionellen Vortrags der chromatischen Phantasie in meiner Ausgabe derselben von 1819 bei C. F. Peters im Bureau de Musique zu Leipzig, die er oberflächlich zu kennen scheint, noch einmal genau ansehen. Steht da ein Wort, welches man auf ein „Zerflattern" oder „Verkrümeln" der Akkorde in den Arpeggien deuten könnte? Die eigenthümliche Wirkung dieser Arpeggien, wenn sie der Tradition gemäss vorgetragen werden, kennt Herr Prof. *Marx* nicht, weil er sie nie hörte und sie nicht genau aus der Beschreibung hat entnehmen wollen; sonst würde er wissen, dass dieser Vortrag noch gar viel mehr leistet, als er wünscht. Durch rasche Brechung von unten nach oben beim Festhalten aller Töne, wie Herr Prof. *Marx* diese Arpeggien will vorgetragen haben, werden die Akkorde abgerissen an einander gereiht, wie sie fast keine Musik mehr sind, wenigstens im Vergleich zu ihrem wahren Vortrage; ja bei jenem unrichtigen Vortrage — und das ist die Hauptsache — kommt kaum ¼ der Harmonieenfülle zur Wirkung, die der Meister, sich seines Vortrags bewusst, in diese Akkorde hineinschuf. Dass das Gefühl des gemeinen Taktes verschwindet, indem die Akkorde keine gleiche Anzahl von Tönen enthalten, ist kein Unglück; denn bei dem vollkommen gleichmässigen Anschlagen und Festhalten der Töne aufwärts und abwärts zeigt sich eine höhere Rhythmik, deren Wirkung um Vieles grösser ist, als die des gewöhnlichen Taktes. — Mögen immerhin die tonarmen Instrumente der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu dem traditionellen Vortrage dieser und ähnlicher Arpeggien die Veranlassung gegeben haben: er ist zu einer Kunstform von eigenthümlicher und grosser Wirkung geworden, die wir selbst auf unseren tonreichen Flügeln durch keine anderen Mittel erreichen können. Nur muss man diese Vortragsweise und ihre Wirkung kennen, ehe man sie verwirft und andere weit ärmere Mittel dafür an die Stelle setzt.

Hätte sich Herr Prof. *Marx* noch etwas tiefer auf Erforschung des Vortrags im Recitativ der chromatischen Phantasie eingelassen, dann würde er mit mir bedauern, dass Beschreibung und Bezeichnung nicht hinreichen, um einen Vortrag, wie er hier nöthig ist und der Tradition entspricht, genau anzudeuten. Weicht man hier aber von der Tradition nur im Geringsten ab, dann verdirbt das Recitativ den grössten Theil seines Kunstwerthes. Hier also kann man nur durch unmittelbare Wahrnehmung zur Einsicht gelangen. —

Liszt hat die chromatische Phantasie, nachdem er sie in Berlin öffentlich nach seiner Weise gespielt hatte, mit dem traditionellen Vortrage gehört; auch *Meyerbeer*,

Mendelssohn, *Fr. Schneider* und viele andere Virtuosen, Komponisten und Theoretiker haben sie so gehört — und alle schenkten dem Vortrage Aufmerksamkeit, Beachtung und Beifall. Auch Herr *Prof. Marx* würde im gleichen Falle sein, wenn er sie einmal von Forkel oder von einem guten Schüler desselben gehört hätte. Jetzt freilich ist die Zeit vorüber; denn die noch lebenden Schüler *Forkel's* sind alle zu alt dazu und die Tradition verliert mit jeder Stufe abwärts immer mehr von ihrer Eigenthümlichkeit und Schärfe. Man sucht zu retten, was man kann, und thut seine Pflicht, selbst indem man Herrn Prof. *Marx* widerspricht. — —

Noch einige kleine Irrthümer bleiben zu berichtigen, die der Feder des Herrn Prof. *Marx* entschlüpft sind:

1) Die Tradition zu verherrlichen, das hat insofern nie Licht ist, noch seine anderen grossen Nachtheile. Daraus erklären die wenigen Worte, welche Herr Prof. *Marx* von dem Vortrage der Fuge sagt. Wohl ist, dass die *Bach*'schen Klaviercompositionen von vielen neueren Virtuosen und Dilettanten oft geistlos genug abgeleiert worden; ich selbst habe dergleichen nicht selten gehört. Aber gerade von diesem Umstand konnte die noch lebende Tradition bewahren. *Sebast Bach*, seine beiden Söhne, Forkelmann und Emanuel, und *Marx*, der zu von den beiden Letzteren gelernt hatte, spielten die Fugen des Meisters mit einer solchen Fülle des Ausdrucks — nicht nur in den beiden äusseren Stimmen, sondern auch in den mittleren, nicht blos bei gleichem Charakter alle Stimmen, sondern auch bei verschiedenem Charaktere, wie z. B. in der Fuge aus Amoll im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers — dass jede zu einer vollständigen, wahren und starken Zeichnung unsres Gemüthszustandes wurde. Diesen Vortrag muss man gehört haben, sonst lernt man nie eine Fuge von *J. S. Bach* richtig spielen. Es sind keine Recheexempel, sondern hohe Tongemälde in allen Charakteren.

2) Alle Anekdoten aus *Bachs* Leben, worin es heisst: „Das ist *Bach* oder das Thema!", sind erdichtete Mährchen, die haben die bei den ältesten Söhne Sebastians *Forkeln* auf das Dümmste zugeschrieben. Auch sieht man aus seinen Werken, dass es nicht der Mann danach war, auf solchen Arten des Beifalls Vergnügen zu finden.

3) *Marschand* ist nicht „vom Orgelchne gejagt", sondern er ist dem von ihm angenommenen Weltstreite mit *J. S. Bach* auf dem Klaviere im Hause des Marschalls Grafen von *Flemming* in Dresden durch heimliches Abreisen aus dem Wege gegangen.

4) Eine Hochzeitskantate von *J. S. Bach*? Was mag das für ein Stück sein? *Bach* hat allerdings Brautmessen geschrieben, aber von einer Hochzeitskantate ist nicht die Rede. Noch die Beschreibung der Ouverture sollte man denken, es wäre die Bauern-Kantate gemeint; aber dann feiern die Bauern keine Hochzeit, sondern die Ankunft eines neuen Herrschaft. (Man bittet um Belehrung.)

5) In der Anmerkung S. 35 wird die Toccata No. 4 im vierten Bande der Klavierwerke von *J. S. Bach* für unächt erklärt. Wolle doch Herr Prof. *Marx* angeben, von wem sie ist, wenn nicht von *J. S. Bach*. Vermöchte er das vielleicht nicht auf überzeugende Weise, was sehr zu verwundern, dann hätte er lieber schweigen sollen; denn ein unbegründete Verdächtigung ist erstaunlich wohlfeil und raubt nur das Vertrauen, ohne Ersatz dafür zu geben.

5) In keinen Versuchen kann man sich nur durch „ein Paar allgemeine Sprüche" über den Vortrag der im Werke enthaltenen Kompositionen hessern. Wer mehr wünscht, der thut besser, die vollständige Berichterung zu erwarten und unterweilen jene Winke freundlich aufzunehmen als ihre Kürze zu tadeln. Oder soll vielleicht die Vorrede vollständige Analysen geben? —

Am halben Dutzend mag es genug sein.

Braunschweig. *F. h. Grevenkerl* sen.

Verzeichniss

des im Jahre 1847 in den Kirchen Leipzigs aufgeführten Kirchenmusiken

Alphabetisch geordnet.

André, A., Messe *Autorga*, Stabat mater. *Bach, J. S.*, Kantate — Chor. — Ich lasse dich nicht u. s. w. — Der Geist hilft u. s. w. — Singet dem Herrn ein neues Lied — Herr, gehe nicht ins Gericht. — Da Hirte Israels. *Beethoven*, Messe — Gloria. — Hymne. *Bergt*. Die Ernt' ist reichne als die Saat u. s. w. *Bierey*. Schön ist die Natur u. s. w. *Chaumbini*, Hymne. — Veten unser. *Doles*, Ein feste Burg ist etc. *Drobisch*, Gott ist mein Lied u. s. w. — Schwingt euch auf u. s. w. *Fesca*, 9 Psalm. — 103 Psalm. — Voter unser. *Gade*. O du, der du die Liebe bist u. s. w. *Gährich*, Ich freue mich des u. s. w. *Gradebaud*, Selig die Todten u. s. w. *Handel*, Hymne. *Heser*, Kyrie und Gloria. *Husm*, Te deum (Ambrosianischer Lobgesang). *Hastinger*, Agnus Dei. *Hauptmann*, Messe. — Komm, lasst uns anbeten u. s. w. — Salve regina. — Herr, unser Herrscher u. s. w. — Kyrie und Gloria. — Lauda, anima mea. — Ich und mein Haus, wir sind bereit, dem Herrn zu dienen. *Haydn, Joseph*. Hymne. — Gloria. — Gesegnet sei des Schöpfers Macht. — Was ist mein Stand. *Haydn, Michael*, Requiem. *Himmel*, Du hast deine Saaten dir aufgehaut u. s. w. *Hummel*, Messe. — Gloria. — Ehre sei Gott u. s. w. *Kade*, Herr, o Herr, erhöre mein Gebet u. s. w. *Kittan*, Ihr stille Land, wer leitet uns hinüber u. s. w. — Nimm uns in deine Vaterhand u. s. w. *Klass*, Da unten ist Ruhe u. s. w. *Leonhardt, B.*, Siehe, des Engel des Herrn u. s. w. *Löwe, C.* Der 23. Psalm. *Marschner, H.* Der 11. Psalm. *Mendelssohn Bartholdy*, Mitten wir im Leben sind u. s. w. — Wenn im letzten u. s. w. — Denn meine u. s. w. *Mosel*, Sieh, mein Auge, nach Zion's Bergen u. s. w. *Mozart*, Messe. — Kyrie und Gloria. — Hymne. — Chor. — Ave verum corpus. *Mühling*, Unermesslich, ewig u. s. w. — Die Ehre des Herrn ist ewig. *Müller, Rich.*, Kyrie und Gloria. — Hilf mir, Gott, durch deinen Namen u. s. w. (Neu.) — O Gott, ich soll nach meiner Pflicht u. s. w

Digitized by Google

Naumann, Messe. — Chor: — Hallelujah, ich danke dem Herrn u. s. w. *Otto, F.*, Es strömen behende die Fluten der Zeit u. s. w. *Petzold*, Ertöne, Hochgesang u. s. w. *Reissiger*, Wenn nach manchem harten Lebenstage u. s. w. — Ruhig ist des Todes Schlummer u. s. w. — Warum betrübst du dich u. s. w. — Ein Hauch ist unser Leben u. s. w. *Richter E. F.*, Der 130. Psalm. — Chor aus dem 126. Psalm. — Hymne. — Siehe, um Trost war mir sehr bange. *Righini*, Messe. *Romberg*, Neige dein Ohr u. s. w. — Danket dem Herrn u. s. w. — Ich schau empor u. s. w. *Salieri*, Hymne. *Schicht*, Auferstehn. — Dies ist der Tag, den der Herr machet. — Die mit Thränen säen. — Jauchzet dem Herrn, alle Welt. — Ich hebe meine Augen auf. — Heil'ger Quell u. s. w. — Nach einer Prüfung kurzer Tage. — Schwingt euch frohlockend u. s. w. — Vater, den uns Jesus offenbaret. — Wir drücken dir die Augen zu. *Schnabel*, Herr unser Gott u. s. w. *Schneider, Friedrich*, Messe. — Der 24. Psalm. — Der 124. Psalm. — Kyrie und Gloria. — Credo. — Das Ende des Herrn. — Dem hohen guten Vater. — Ewiger, wir wollen dich u. s. w. — Wie der Erde Pilger. *Schulz*, Des Jahres letzte Stunde. *Spohr*, Aus der Tiefe rufe ich zu dir. — Gott ist mein Hirt u. s. w. — Unendlicher, Gott, unser Herr. *Türk*, Ruhig ist des Todes Schlummer. *Weinlig, Th.*, Dem Ebens im Dunkel der Nacht. — Gratias nunc omnes reddamus. *Zöllner*, Wir bringen weinend unsern Dank.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Vierzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 10. Februar. Ouverture zu *L. Tieck's* „Blaubart", komponirt von *W. Taubert* (neu). — Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Conzert für die Violine (D dur) von *F. David*, vorgetragen von Herrn *Hugo Zahn* (Mitglied des Orchesters). — Recitativ und Arie aus Nitocri von *Mercadante*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Ouverture zum Vampyr von *H. Marschner*. — Symphonie pastorale von *L. van Beethoven* (Nº 6.)

Die einzelnen Gedanken in der Ouverture zu *Tieck's* Blaubart sind grossentheils recht interessant, zuweilen wirklich originell, stets rein und schön instrumentirt. Auch waren hie und da Bezüge auf das Märchen herauszuhören, die neugierige Marie, der grollende Blaubart, die Empfindungen beim Anblick der Gräuel in der schwarzen Kammer, die Rettung am Schlusse u. s. w. konnte man als durch die Musik reproducirt wohl erkennen. Dennoch vermochte sich das Werk keinen entschiedenen Erfolg bei unserem Publikum zu erringen, vielleicht, weil sich kein entschiedener Charakter darin offenbarte. Auch schienen die Perioden zu oft rhapsodisch, abgebrochen, rathlos, wie die geängstete Marie, hin- und herzuschwanken. Wenn dies vom Komponisten vielleicht mit Absicht auf die Situation geschehen, so scheint ihm nicht gelungen zu sein, die symmetrische Form dabei zu wahren, und die, wie schon gesagt, wirklich interessanten Gedanken haben wahrscheinlich nur deshalb nicht gesiegt, weil sie, ohne bindenden Generalbefehl nach einem Hauptpunkte dirigirt, auf gut Glück nur einzeln angegriffen. Doch — kann das Werk sich irren, kann es auch der Hörer. Darum haben wir nicht ohne Absicht überall „es scheint" geschrieben.

Fräulein *Schloss* erhielt für den Vortrag der *Mozart*'schen, so wie der *Mercadante*'schen Arie gleichen lange anhaltenden Beifall, ein Beweis, dass diesmal wenigstens nur die Sängerin und nicht die Komposition in Anschlag gebracht wurde.

In dem mit Schwierigkeiten für den Spieler, wie mit interessanten Instrumentaleffekten reich ausgestatteten Concerte von *David* errang sich Herr *Zahn*, ein noch junger Mann, grossen und verdienten Beifall. Fertigkeit, Sicherheit und geschmackvoller Vortrag sind ihm bereits in hohem Grade eigen. Der Ton hat gegen früher an Fülle sehr gewonnen, und wenn er auch an besonders schwierigen Stellen zuweilen sich noch ein wenig verschnarrt, so wird der Fleiss des Virtuosen ihn gewiss bald überall erstarken machen.

Die feuerströmende Ouverture zum Vampyr von *Marschner* ist ein Meisterstück der Ausführung unseres Orchesters und erregt jedesmal einen Beifallssturm.

Wenn *Alexander Oulibicheff*, der tiefste und geistreichste musikalische Kritiker, der bis jetzt erschienen, die Berichte über unsere Conzerte schrieb, welche Fülle neuer Gedanken würde er über die Pastoralsymphonie herausströmen lassen! Ich wüsste nur Gesagtes zu wiederholen, und an schon Gesagtem leidet die Welt bekanntlich keinen Mangel.

Frankfurt a. M. (Fortsetzung.) Concertliches ist nur wenig zu berichten. Von Herrn *Franz Prume* wurden im Theater zwischenaktliche, von Ouverturen umgerahmte Concerte gegeben. Er gefiel dem grösseren Publikum. Sachverständige aber sagen, er sei nicht fortgeschritten, sein Spiel sei ohne besonderen Charakter, sein Ton unbedeutend, und seine Kompositionen huldigten der *Zeit* und dem Soloinstrument. Als dieser Virtuose vor langer Zeit mit seiner sogenannten Melancholie auftrat, versprach man ihm eine glänzende Zukunft, besonders das schöne Geschlecht. Man hat sich aber getäuscht. Herr *Prume* kann den ersten Violinisten nicht beigezählt werden. Unter andern Kompositionen aus seiner Feder spielte er auch ein Conzert (E dur), das sich hinsichtlich des Styls, der Form und interessanter Instrumentation auffallend von seinen anderen Opusculis auszeichnet und den besseren Kompositionen dieser Gattung beigezählt werden kann.

Unsere Museen vom 3. und 17. Decemb. folgten ihrem alten Stylus, d. h. ausser einzelnen Vorträgen israelitischer Gelehrter sind diese Sitzungen förmliche, von Opernsängern, dem Orchester und Virtuosen abgehaltene Conzerte. Das Gute liegt in der Wahl und Exekution der Piecen, aber nicht in der Tendenz des Museums, wie es ursprünglich gewesen ist. Fehlten unsere Musiker *ex professo*, es existirte kein Museum,

Digitized by Google

weil sogar das Lokal (der unvermeidliche Weidenbuschsaal) dazu gemiethet werden muss. Diese beiden Messen brachten die Eroica und die zweite Symphonie von *J. Rosenhain* in F moll, die Ouverturen zu Coriolan und den Abencerragen. Instrumentalvorträge hielten der rühmlichst bekannte Harfenist *Carl Oberthür* aus London (jetzt in Wiesbaden privatisirend) und der hiesige Pianist Herr *Lutz*. *Oberthür* spielte eine Phantasie von Variationen seiner Komposition (*Parish Alvars* gewidmet) und machte Furore. Zeichnet sich *Alvars* neben seiner enormen Technik durch eine gewisse erhabene Lyrik aus, so thut es *Oberthür* durch die Gewalt und den begeisterten Schwung seines Vortrags. Wie gesagt, er riss Alles hin, und würde vielleicht noch einmal hier auftreten, wenn nicht die Hausverhältnisse dieser Anstalt — doch dieses gehört nicht in mein Gebiet. Mag ein Anderer zu einer anderen Zeit darüber rechten! Herr *Lutz* gehört bekanntlich zu den Künstlern, welche das Stundengeben nicht verdirbt und die trotz ihrer Tagesplackereien dennoch das höhere Prinzip der Tonkunst im Auge halten. Er bewies das durch seine geistvolle Auffassung eines Capriccio mit Orchester von *Mendelssohn* und gefiel allgemein. Die Lieder, von Fräul. *Oswald*, den Herren *Caspari* und *André* gesungen, waren von *Fr. Lachner*, *Schubert*, *Beethoven*, *Speier* und *Gollmick*.

Unserem Orchestergeiger Herrn *Posch* gelang es, auf eigene Faust eine Soirée im Holländischen Hofe zu veranstalten, welche sich der Mühe lohnte. Unter vielen Künstlern, die mitwirkten, war Fräul. *Marie Neukäufler* aus Darmstadt die Perle. Ihre Reinheit, Bravour und leichte Höhe erregten Sensation. *Onslow*, *Bériot*, *Donizetti*, *Batta*, *Niedermeyer*, *Mayseder*, *Concone*, *Böhm* und *Maurer* waren die Sterne dieses in unseren Concertannalen nicht unmerkwürdigen Abends.

Der Cäcilienverein gab den Verehrern *Mendelssohns* eine Privataudienz, eine Nachfeier so recht *con amore*, die *Messer* am Flügel dirigirte. Die Tonstücke waren folgende: Requiem von *Cherubini*, grosser Chor und Motette für Doppelchor von *S. Bach*: „Ich lasse dich nicht''. Die folgenden Piecen aber waren sämmtlich von *Mendelssohn*: Ave Maria für Solo und achtstimmigen Chor (1831); „Verleih uns Frieden'', vierst. Chor (1832); der Choral „Dir Herr will ich mich ergeben''; der Chor aus Paulus „Siehe, wir preisen selig'' (1836), der erste Chor aus dem 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit'' (1838), Arie „Es ist genug'', Terzett „Hebe deine Augen auf'' und der Chor aus Elias (1847) „Wer bis an das Ende beharrt''. Gewiss ein analoger Schluss und des Ganzen würdig. —

Eine immer grössere Aufmerksamkeit gewinnen die *Wolff*'schen Quartettzirkel, worin bekanntlich die Herren *Gentler*, *Posch* und *Eisner* jun. mitwirken. Sie führen den Beweis, dass noch Sinn genug da ist für die Würde der Tonkunst; denn — drei solide Schüsseln wahrhafter Kost, nicht mehr noch weniger, das ist Hausgesetz, und weder knallen da Champagnerpfropfen, noch prangen da Mandelpyramiden mit Devisen, ja, zum Dessert nicht einmal ein Lied, wobei wenigstens eine hübsche Toilette zu beschauen wäre — man weiss das, und doch ist der Saal immer gefüllt. Bei dem Erlöschen des Virtuosenthums fühlt man das Bedürfniss, sich in ein Asyl des ruhigen Genusses zurückzuziehen, um sich einmal mit seiner eigenen Intensität zurechtzufinden. Dieses Stillleben finden wir nun in *Wolff's* Quartett, das deshalb auch mit jeder neuen Soirée neue Anhänger findet. Aber nicht blos musikalische Gelehrte, sondern auch solche Leute, welche man das ganze Jahr weder in Oper noch Museum sieht, sitzen hier in sich versenkt und hören so andächtig zu, als wären sie in der Kirche. Das aber ist ein guter Pulsschlag der Zeit.

Im Jahre 1848 sahen wir bereits die Opern: Undine, Regimentstochter, Oberon, Mozart und Schikaneder, Nabucco und *Adam's* „Zum treuen Schäfer'' (wiederholt). Diese letztere, neu einstudirt, worin jeder galante Unsinn freies Spiel hat und die Musik nicht unter ihrer Würde hält, ihre Töne zum Anprobiren eines halben Dutzend Paar Glacéhandschuhen herzugeben, ist im Ganzen mit Beifall aufgenommen worden; denn theilweise mag wohl das frivole Sujet, was diverse Schwerfälligkeit der Darstellung, Antipoden gefunden haben. Die Musik ist, nach Art des modernen französischen Styls, mit überaus leichtem Fluss und liebenswürdiger Nonchalance geschrieben, und wenn der Parfume, der sich durch das Ganze zieht, und die den Franzosen eigene spitzige und hüpfende Manier am Ende auch Monotonie erzeugt, so macht doch dagegen die interessante und mitunter geistreiche Instrumentation dieselbe weniger fühlbar. Der Benefiziant, Herr *Chrudimsky*, traf auch hier, wie in seinem Rafael d'Estuniga und ähnlichen Parthieen, den Ton einer natürlichen Komik, doch that er diesmal des Guten offenbar zu viel und verdarb sich dadurch manche gelungene Scene wieder. Ein Künstler, wie *Chrudimsky*, ein erstes Fach bekleidend, immer thätig und dem Institute so nützlich, dazu als Ehrenmann bekannt, hätte — so sollte man glauben — sich eines zahlreichen Besuches erfreuen müssen. Allein solche Anerkennung ist bei uns nicht Mode. Man besucht nur Benefice, wenn man überzeugt ist, für sein Geld auch recht viel Neues zu sehen zu bekommen. Wozu also auf das Individuum Rücksicht nehmen, das man alle Tage im Abonnement haben kann?! — Fräul. *Oswald* war als Caroline so reizend, wie als Regimentstochter ungewöhnlich lebendig. Diese Sängerin steigt täglich mehr in der Gunst des Publikums. Wer aber tiefer blickt, wird ihr rathen, mehr auf Ansatz und Biegsamkeit ihrer so edlen und vollen Metallstimme zu achten. Aber es studiert sich freilich schwer, wenn man publiciren muss. Es ist leider nicht mehr Sitte, dass man methodisch ausgebildet bei der Pike beginnt, und das ist der Grund vieles Uebels auf den Brettern!

Im Nabucco sang diesmal Fräul. *Brandt* die Abigail und gewann, was den cantabilen Theil betrifft, ihrer Rivalin, Fräul. *Kern*, den Preis ab. So Vieles ist da, was zur Bühnensängerin berechtigt, vor Allem aber ein in allen Lagen wohlthuendes glockenreines Organ und ein junonisches Auge. Wie sehr könnte man mit einer solchen Stimme zum Herzen dringen! Ist es nicht auch auf die Kunst anzuwenden, was unser *Schiller* so

schön sagt: „Es kommt in der Praxis des Lebens weit mehr darauf an, dass das Ganze gleichförmig menschlich, als dass das Einzelne zufällig göttlich sei.“

Ein Haupttadel, der mehr oder weniger alle unsere Sänger trifft, ist die Willkür, womit sie die Tempi nehmen, Fermaten machen und ritardiren, und bereits schon zeigten sich Spuren davon sogar im Orchester. Vielleicht ist das Letztere Ironie? Mag sein, aber auch hier sollte Gahe's strenges Scepter das Epitheton eines Zauberstabes verdienen. Ging doch diese Willkür bereits so weit, dass kürzlich der Darsteller eines Knappen eine heroische Kadenz zu einem einfachen Strophenlied machte, welches als ein grober Anachronismus des musikalischen Geschmacks auch mit Recht belacht wurde.

In der letzten Vorstellung der Undine merkte man, dass Herr *Mühldorfer* nicht zugegen war. Dennoch gefiel die Oper, als wenn Alles, wie früher, am Schnürchen gegangen wäre. Verstösse zu erwähnen, welche keine Regie durchlassen sollte, so schlugen der italienische Fürst (Undine), wie kürzlich die Gräfin Meggiorivoglio Laute und Piano mit Handschuhen an den Fingern, wie auch jüngst der Page in Johann von Paris die Guitarre mit schweren Reithandschuhen spielte. Solche Kunststücke mögen einer hochadeligen Aristokratie gelingen, *Scholz* und *Thalberg* sollen's aber einmal nachmachen!

(Beschluss folgt.)

Brüssel. Der hiesige Moniteur belge enthält eine königliche Kabinetsordre, welche eine Preisbewerbung für Dichtung eines Opernbuches ausschreibt. Dasselbe kann komischen oder tragischen Inhalts sein und soll von einem der bei der musikalischen Preisbewerbung gekrönten Komponisten in Musik gesetzt werden. Die Entscheidung über die eingehenden Arbeiten wird gefasst von sieben dazu ernannten Mitgliedern der *Academie royale des beaux arts*. Der Preis für das als das beste befundene Opernbuch besteht in 500 Franken und einer goldenen Medaille von 300 Franken Werth; das zweit beste erhält eine goldene Medaille. Die Einsendungen sind bis zum 1. Juni 1848 zu bewirken, und die Dichter, die den Preis erhalten, sind auf ihr Ehrenwort verpflichtet, das betreffende Opernbuch nicht anderweit der Oeffentlichkeit zu übergeben. — Uebrigens wird die Regierung dafür bemüht sein, dass nur befähigten Tonkünstlern die Komposition übertragen, sowie dass die gekrönten Werke auf angemessene Weise zur Aufführung gebracht werden.

RECENSION.

„Ein Traum in der Christnacht.“ Oper in drei Aufzügen, nach *Raupach's* Drama: der Müller und sein Kind, bearbeitet von *Carl Gollmick*. Musik von *Ferdinand Hiller*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 7 Thlr.

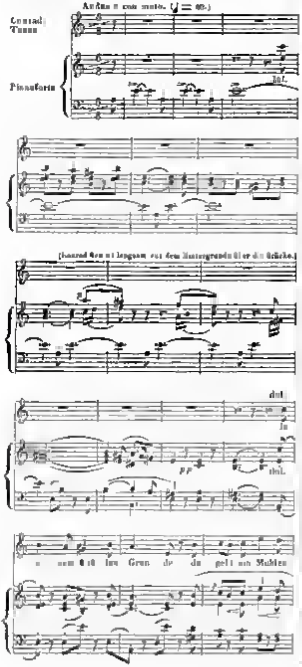
Ob der dramatische Dichter herzzerreissende Schmerzensbilder überhaupt auf die Bühne bringen solle, ist eine Frage, die das Individuum nach seiner besonderen Neigung beantworten darf. Am Schlusse aber muss irgendwelche Beruhigung, irgend ein Trost in das Herz des Zuschauers geträufelt werden; dies ist ein unerlässliches Gesetz der Kunst. Der Dichter, der seine Zuhörer während des Stückes quält und sie mit der Qual entlässt, missbraucht seine poetische Macht und Gewalt über die Menschen. Dies hat *Raupach* in seinem Drama gethan. Dass zwei unschuldig Liebende im Leben nicht zur Vereinigung kommen, kann unser Herz rühren. Dass Beide aus Gram darüber sterben, ertragen wir gleichfalls. Wir trösten uns mit dem Blick in's Jenseits, wo sie, aller irdischen Schmerzen entrückt, gemeinschaftlich die Wonne ewigen Beisammenseins geniessen. Wenn aber das Eine in den Himmel der Seligen eingeht und das Andere in der irdischen Hölle zurückbleibt, wie es hier der Fall ist, so tragen wir diese Hölle selbst mit aus dem Theater hinweg. Es wird uns eine tiefe Wunde geschlagen, aber nicht geheilt.

Die Wahl des Stoffes zu dieser Oper, sei sie vom Komponisten oder vom Bearbeiter ausgegangen, müssen wir daher unserer Ueberzeugung nach bedauern.

Blicken wir darüber hinweg, so bietet die Behandlung dem Komponisten viel Günstiges dar. Die Momente für die Musik sind geschickt ausgewählt, lyrisch wirksam gestaltet und in glücklichen Wechsel gebracht, wie das von Herrn *Gollmick*, der selbst Tonkünstler ist, nicht anders zu erwarten stand.

Die Musik haben wir von der Bühne herab, wo ihre Wirkung allein erkannt werden kann, nicht gesehen und gehört. Was wir uns aus dem Klavierauszuge zu sagen getrauen, ist etwa Folgendes.

Hiller ist ein echter deutscher Komponist. Er strebt nach dem Höchsten, was der Deutsche will, nach Tiefe der Auffassung, nach scharfer Charakteristik seiner Personen, nach festgeprägtem, objektivem Ausdrucke der Gefühle. Aber was uns besondere Hoffnung erweckt, ist, dass er an ein Publikum glaubt. Vieler deutscher Komponisten Ringen nach Opernruhm misslingt blos aus mangelndem Publikumssinn. An Alles denken sie, nur an das Eine nicht, für welches Alles da ist. Verächtlich zucken sie die Achseln, wenn man ihnen vom Publikum spricht, das ihre Werke verwirft, und doch ist es dasselbe, welches an den *Mozart*'schen, *Weber*'schen, *Weigel*'schen, *Winter*'schen etc. Schöpfungen herzuströmt und sich daran ergötzt. *Hiller* verliert nicht aus den Augen, dass die Wahrheit des Ausdrucks nicht genügt zur allgemeinen Wirkung, sondern dass dazu unerlässlich ist die äussere, ansprechende Gestaltung desselben, und wenn er auf diesem Wege bleibt und fortwandelt, ist ihm eine schöne Zukunft zu prophezeihen. — Thut nun der Stoff der erfreulichen Wirkung auf der Bühne vielleicht Abbruch, so tritt dieses Uebel beim Genuss am Pianoforte in den Hintergrund. Die Leidensbilder, welche das Herz bei der sinnlichen Vorführung dort wahrscheinlich zu heftig quälen, bleiben hier zurück und nur die kräftigen lyrischen Ergüsse dringen hervor. Auch wirken hier die heiteren Scenen reiner, weil die Schmerzensidee des Ganzen



den Geniessenden nicht wie auf dem Theater immer so gegenwärtig ist. Wir legen dem geehrten Leser von dem vielen Interessanten, was der Klavierauszug enthält, das kleine Lied Konrads, Nº 3, vor, als Rechtfertigung hoffentlich dessen, was wir von ihm halten und in der Folge noch erwarten dürfen.

Andante con moto. (♩ = 60.)
Conrad Tenor
Pianoforte
(Konrad tritt langsam aus dem Hintergrunde über die Brücke.)
pp
dol.
Grün
Mühlen

rad, wo ich gar manche Stun-de al-
lein ge-ses-sen hab, ich hab mit mei-ner
Lau-te dort gar oft ge-sun-gen dort, jetzt
ha-ben sie ge-trie-ben mich in die Wel-le
fort, mich in die Wel-le fort mich
in die Welle fort

Vielleicht wäre die Oper für die Bühne zu retten durch die Aenderung, dass Konrad mit Marien stürbe. Warum erträgt man das scheussliche Spiel des Schicksals, das Romeo das Giftfläschchen wenige Augenblicke vor Julia's Erwachen zu leeren antreibt? Weil Julia dem Schicksale die Freude verdirbt und mit Romeo stirbt. Wer könnte es ertragen, sie noch fortlebend zu denken? Vielleicht feierte durch Konrad's Tod die Oper ihre Auferstehung.

Dr.

Zur Statistik der Dresdener Oper im Jahre 1847.

Es wurden im Laufe des verwichenen Jahres auf unserer Bühne im Ganzen 35 verschiedene Opern gegeben, wenn wir nämlich die einzelnen Acte der Nachtwandlerin, des Otello, welche für das letzte Auftreten der Fr. *Viardot Garcia* mit einem Acte aus „Robert" zu einem Pasticcio für einen Abend zusammengerührt waren, ebenfalls als einzelne Opern zählen. Die genannte Dame gab auch einmal die Isabella und Alice im „Robert" an einem Abende, natürlich mit Weglassung des zweiten Actes der Oper. Sollte man solche Verstümmelungen zu blos äusserlichen Virtuosenzwecken und Effektmachereien auf einer grossen Bühne dulden? — Wir sagen entschieden: Nein! — Diese 35 Opern erlebten 130 Vorstellungen, so dass auf zwei Schauspielabende eine Opernvorstellung kommt, während es sich allerdings auch begeben hat, dass binnen acht Tagen fünfmal Opern gewesen. Die letztere scheint immer aushelfen zu müssen, und darin scheint es zu liegen, dass wir oft so sehr mangelhafte Operndarstellungen erlebt haben, vielleicht weil es an Zeit zu ausreichenden Proben fehlte. Unter jenen 35 Opern befanden sich 18 deutsche (mit 78 Vorstellungen), 8 französische (mit 25) und 9 italienische (mit 27), dabei noch zwei in italienischer Sprache, die indess auch jetzt deutsch gegeben werden. Die Zahl der fremden Opern ist sonach der der deutschen fast gleich und das sollte nicht sein, mag auch die Zahl der Darstellungen immer nur ⅓ im Verhältnisse zu diesen betragen. Unter der Gesammtzahl waren 16 grosse und tragische mit 48 Vorstellungen (deutsche 4 mit 18, französische 3 mit 16, italienische 5 mit 14), 11 romantische und lyrische mit 49 Vorstellungen (deutsche 9 mit 47, französische 1 mit 1, italienische 1 mit 1), und 12 komische mit 33 Vorstellungen (deutsche 5 mit 13, französische 4 mit 8, italienische 3 mit 12). An Novitäten sahen wir 2 deutsche grosse Opern (mit 12 Vorstellungen): *Gluck's* Iphigenia in Aulis, und *F. Hiller's* Conradin; 2 deutsche komische (mit 4 Vorstellungen): *C. Blum's* Mary, Max u. Michel (wozu?) und *M. H. Schmidt's*, des neuen Opernregisseurs, versiegelter Bürgermeister, der total Fiasco machte — endlich eine komische französische: *Halevy's* Musketiere der Königin, viermal. Neu einstudirt gab man *Donizetti's* Favoritin mit 3 Vorstellungen. Das ist aber keine grosse Regsamkeit. Die Namen der Komponisten sprechen allerdings für ein nicht schlechtes Repertoir. Sie waren: *Gluck*, *Mozart*, *Winter*, *Marschner*, *Weber*, *Reissiger*, *Wagner*, *Hiller*, *Lortzing*, *Flotow*, *Meyerbeer*, *Auber*, *Halévy*, *Adam*, *Herold*, *Boieldieu*, *Rossini*, *Bellini*, *Donizetti* u. s. w. Aber ein Repertoir ist nur dann ein gutes, wenn die Darstellungen ebenfalls gut sind, und das lässt sich im Allgemeinen freilich nicht behaupten. Hoffen wir im neuen Jahre auf Besserung nach allen Seiten hin!

FEUILLETON.

Leipzig. Unsere Oper brachte in jüngster Zeit wieder zwei ältere Werke, *Mehul's* Jakob und seine Söhne, und *Mozart's* Entführung aus dem Serail. Können dieselben bei der Lückenhaftigkeit des Opernpersonals auch nicht in allen Rollen würdig dem hohen Werthe dieser Meisterwerke besetzt werden, so zeigte das vortreffliche Ensemble, namentlich auch die ausgezeichnete und feine Begleitung des Orchesters, dass wir uns zu dem Engagement eines so tüchtigen Dirigenten und in jeder Hinsicht ausgezeichneten Musikers als unser Kapellmeister *Rietz* ist, nur Glück wünschen können.

Unserem Leipziger Stadttheater steht eine wesentliche Aenderung bevor. Director Dr. *Schmidt* wird Mitte April die Direction niederlegen. An seine Stelle tritt Herr *Kramer*, früher Schauspieler (Liebhaber) an unserer Bühne. Eine Reihe von Jahren fungirte derselbe als Regisseur unter *Ringelhardt* in Köln, dann bei *Pokorny* in Wien, in dessen Abwesenheit er die Direction selbst leitete. Später war er Direktor des Theaters in Aachen. Er bringt den Ruf [illegible] als eines [illegible] Mannes, der seiner Stellung in jeder Hinsicht gewachsen ist, mit sich. Sein Eintritt in den *Schmidt*'schen Contract ist von den städtischen Behörden bereits gutgeheissen.

Das Personal des Theaters wird von dem Wechsel, wie man hört, wenig Aenderungen erleiden; möge es Herrn *Kramer* nun gelingen, die Lücken in Oper und Schauspiel bald würdig auszufüllen, deren Ergänzung dem Dr. *Schmidt* trotz aller Mühe, jetzt nicht gelingen wollte.

St. Petersburg. Herr *J. B. Gross*, dessen Virtuosität als Violoncellist in diesen Blättern oft auf das Ehrenvollste anerkannt worden und der auch als Komponist sich so viele Achtung erworben, hat seine Stellung als *Professor* der Musik am kaiserlichen Lyceum zu St. Petersburg niedergelegt, und ist vom kaiserlichen Hofe berufen worden, dem jüngsten Sohne des Kaisers, dem Grossfürsten *Michael*, Unterricht im Violoncellspiele zu ertheilen.

Zum Lehrer im Pianofortespiel bei der Braut des Grossfürsten *Constantin* ist Herr *Heberlein*, ein sehr ausgezeichneter, musikalisch gebildeter Mann, ernannt worden.

Madame *Pleyel*, die treffliche Pianistin, deren geniales, ächt künstlerisches Spiel überall, wo sie sich hören lässt, von den glänzendsten Erfolgen begleitet wird, ist kürzlich, nach längerer Pause, wieder vor dem grösseren Publikum erschienen. Die Journale berichten, dass in Lille, nachdem sie in einer Soirée sich am 22. vor. Mon. nur einem Kreise auserwählter Kenner gezeigt, zwei öffentliche Concerte (am 26. und 29.) im Theater von ihr gegeben worden sind. Der ungetheilteste, enthusiastischste Beifall folgte jeder ihrer Leistungen, für welche sie — als Zeugniss

wahrer Künstlerschaft — neben wenigen neueren Salonstücken, meistens wahrhaft gediegene, deutsche Kompositionen gewählt hatte. Den glänzendsten Triumph brachte ihr der Vortrag des Weber'schen Concertstücks, das früher in Deutschland und bei uns als das Vollendetste anerkannt wurde, was Feinheit, Eleganz, vollendete Technik und geniale Auffassung zu leisten vermögen.

Die Musikdirektoren *Hartung* und *Kunze* in *Dresden* haben einen Cyclus von Abonnementconcerten begonnen. Wir kommen auf diese Unternehmung zurück.

Seit Neujahr erscheint hier im Verlage des G. Adresscomptoirs die „Dresdener Morgenblatt" unter Redaktion des Dr. *Herz*, in welchem die fortlaufende musikalische und dramaturgische Kritik durch den Stellvertreter des Redakteurs, Dr. *Schladebach*, vertreten ist.

Am 23. Januar wurde in Stuttgart *Julius Benedikt's* Oper: „Der Alte vom Berge" mit glänzendem Erfolge aufgeführt. Der (bekanntlich aus Stuttgart gebürtige) Komponist wurde zu wiederholten Malen gerufen.

Am 14 Jan gab der deutsche Künstlerverein in Rom eine musikal. Abendunterhaltung als Erinnerungsfest an *Mendelssohn Bartholdy*. Die Büste des Letzteren war dabei aufgestellt. Dr. *Häring* (Willibald Alexis) hielt eine *Eröffnungsrede*; dann folgte: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (die Herren *Lührss*, *Landsberg*, *Cantinelli*); Bassarie aus Paulus (Herr [illegible]); Pianofortconcert (Fräul. von *Thyggesen*); Sommernachtstraumouvertüre, vierhändig für Pianoforte (dieselbe und Herr *Lührss*); Quartett (Fräul. *Baumann* und *Kiesl*, Herr *Elsasser* und [illegible]); Lieder ohne Worte (Herr *Lührss*); Duett für Alt und Tenor (Fräul. *Baumann* und Herr *Hetz*), zum Schluss Quartette für Männerstimmen.

Im December vorigen Jahres feierte Musikdirektor *Berwald* in Stockholm sein 25jähriges Jubiläum und erhielt dabei von den Mitgliedern der Kapelle eine silberne Urne, von *Jenny Lind* einen [illegible] Vase. *Berwald*, der jüngst zum Ehrenmitgliede des Mozarteums in *Salzburg* ernannt wurde, befindet sich gegenwärtig in [illegible].

Im königlichen Theater zu Berlin wird *Mendelssohn Bartholdy's* Büste aufgestellt, und zwar in dem oberen Saale des [illegible].

Der Theaterintendant von *Küstner* in Berlin hat den rothen Adlerorden dritter Klasse mit Schleife erhalten; die Kapellmeister [illegible] und *Taubert* desgleichen vierter Klasse.

In Wien starb *Beethoven's* Bruder.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Felix Mendelssohn Bartholdy's *Instrumentalwerke*

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

- **Op. 13.** Zweites Quartett in A moll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur 1 Thlr 5 Ngr. In Stimmen 1 Thlr 20 Ngr.
- **Op. 20.** Octett in Es dur für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle in Stimmen 3 Thlr 15 Ngr.
- **Op. 21.** Erste Concert-Ouverture zum Sommernachtstraum, in E dur für Orchester. In Partitur Geh. 2 Thlr. In Stimmen 3 Thlr. Für Harmoniemusik arr. von *Carl Meyer* 2 Thlr 12 Ngr.
- **Op. 26.** Zweite Concert-Ouverture „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" in H moll für Orchester. In Partitur Geh. 1 Thlr 10 Ngr. In Stimmen 2 Thlr.
- **Op. 27.** Dritte Concert-Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Orchester. In Partitur Geh. 1 Thlr 20 Ngr. In Stimmen 2 Thlr 10 Ngr.
- **Op. 32.** Vierte Concert-Ouverture „zum Mährchen von der schönen Melusine" in F dur, für Orchester. In Partitur Geh. 1 Thlr 20 Ngr. In Stimmen 2 Thlr 15 Ngr.
- **Op. 44.** Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. No. 1 in D dur, No. 2 in E moll, No. 3 Es dur. In Partitur à 1 Thlr 5 Ngr. In Stimmen à 2 Thlr 5 Ngr.
- **Op. 56.** Dritte Sinfonie in A moll für Orchester. In Partitur 9 Thlr 12 Ngr. In Stimmen 7 Thlr 20 Ngr.
- **Op. 61.** Hochzeitsmarsch aus Shakspeare's Sommernachtstraum für Harmoniemusik eingerichtet von *F. L. Schubert*. 1 Thlr.
- **Op. 64.** Concert in E moll, für die Violine mit Orchester 4 Thlr. Für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.

J. Haydn's Symphonien à 4 ms. im anerkannt besten Arrangement von C. Klage.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Haydn, Jos., Symphonie No. 21 arr. à 4 ms. v. Klage. D dur. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — **Symphonie No. 22. arr. à 4 ms.** v. Klage. G dur. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Sammlung wird in der Weise fortgesetzt, dass von 8 zu 8 Wochen eine neue Nummer erscheint, so weit die getroffene strenge Auswahl es gestattet.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erscheinen zu sehr billigem Preise:

Krebs, J. L., Sämmtliche Orgelkompositionen sowohl als auch dessen Clavierübungen in neuer und correcter Ausgabe. Heft 1 ist so eben erschienen und kostet nur 7½ Sgr.

Bögner, C. G., 34 Orgelstücke. Op. 14. Heft 1 à 10 Sgr.

Schelbner, C. G., Meisterfuge. B moll. 5 Sgr.

Alle Musikfreunde werden um Beachtung dieser Anzeige gebeten.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fréd., Valse brillante sur des motifs de l'opéra Haydée.

De **Bériot** et **Wolff,** Grand Duo sur des motifs de l'opéra Robert Bruce.

— — Grand Duo sur des motifs de l'opéra La Muette de Portici.

Prudent, E., Le [illegible].

Ravina, H., Second Divertissement. Op. 46.

— — Rondeau villageois. Op. 47.

— — Le Mouvement perpetuel. Étude de concert. Op. 48.

Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'opéra [illegible]. Op. 104.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. **Nr. 8.** 1848.

Inhalt: Ueber F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Elias. — Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom zur Oper *Euryanthe*. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber
F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium
Elias.

Von *Otto Jahn.*

Wenn es überhaupt keine leichte Aufgabe ist, ein umfassendes Werk eines grossen Künstlers sofort seiner ganzen Bedeutung nach zu würdigen, so wird dieselbe bei der Beurtheilung des Elias in eigenthümlicher Weise erschwert. Noch ist das Grab zu frisch, das den früh vollendeten Meister deckt, um nicht den reinen Genuss an seinem Werke durch die Trauer über seinen Verlust zu trüben. Das ist keine Stimmung für eine unbefangene Beurtheilung, wenn nicht die Erinnerung an sein wahrhaftes, unermüdetes Streben nach dem Höchsten in der Kunst es zur Pflicht machte, in diesem Sinne sein Werk zu betrachten. Dem Jünglinge lege man den Lorbeerkranz auf den Sarg im Angedenken dessen, was er versprach; der gereifte Meister wird nur durch die Achtung und den Ernst geehrt, mit welchem wir seine Schöpfungen wahrhaft zu verstehen bestrebt sind, denn in diesem Verständniss allein liegt die Befähigung, zu beurtheilen, was er gewollt und geleistet habe.

Wie ferner die Beurtheilung in mancher Hinsicht erschwert, ist die Jedem sich aufdringende Vergleichung mit dem Paulus. Da erscheint denn der Elias sogleich in dem Nachtheile des später gekommenen. Der Paulus hat durch seine Auffassung und Behandlungsweise einen wesentlichen Fortschritt in der geistlichen Musik begründet und auf ähnliche Bestrebungen unserer Zeit einen entschiedenen Einfluss ausgeübt. Wer vom Elias erwartet, dass er wiederum ein neues Gebiet erschliesse, wird sich getäuscht finden. Allein zu dieser Erwartung sind wir nicht berechtigt; fragen wir aber, ob wir den Meister in diesem Werke auf dem Wege, den er geöffnet, in rüstiger, frischer Kraft, mit demselben feinen Sinne für das Edle und Wahre fortschreitend finden, so antworte ich aus voller Ueberzeugung: Ja. Ich vermag, wenn ich das Oratorium im Ganzen betrachte, keinen Abfall zu entdecken, es spricht die Individualität *Mendelssohn's* klar und kräftig aus, in der Auffassung und Erfindung, wie in der Behandlung und Ausführung, die eigenthümliche Schöne seines Styls wie die kleinen Schwächen seiner Manier.

Nach einer anderen Seite im Nachtheile scheint das neue Oratorium durch die Wahl seines Gegenstandes zu sein: Elias gegen Paulus, wie viel geringer ist das Interesse, das wir für den Elias mitbringen! Darin liegt etwas Wahres, nur soll man sich im Interesse der Kunst hüten, es zu übertreiben. Dieses grössere Interesse liegt hauptsächlich in dem christlichen Standpunkte, auf welchem wir uns befinden, und den Niemand, mag auch die religiöse Ansicht des Einzelnen noch so verschieden sein, verläugnen kann. Nun ist es gewiss ein grosser Gewinn für den Künstler, wenn der Gegenstand, den er behandelt, um sich so auszudrücken, dem Boden und der Atmosphäre der allgemeinen Empfindung und Anschauung in einer Weise angehört, dass ihm das allgemeine Interesse auf halbem Wege entgegenkommt, wie dies hier in religiöser Beziehung der Fall ist; allein der eigentliche Schwerpunkt der künstlerischen Würdigung liegt nicht hier. Jedes Kunstwerk will vor Allem als Kunstwerk wirken, nicht durch das, was der Gegenstand, den es behandelt, an sich ist, sondern durch die künstlerische Gestaltung desselben, es wendet sich zunächst und hauptsächlich an die Empfänglichkeit und die Bildung für das Künstlerische. Ein rein stoffliches Interesse zu erregen, wäre es auch das religiöse, ist eben so wenig seine Absicht, als dem blos sinnlichen Genusse zu fröhnen, der auf der Oberfläche bleibt. Es kommt daher bei der Beurtheilung des Gegenstandes eines Kunstwerkes nur in Betracht, ob er überhaupt unsere Theilnahme, rein menschlich gefasst, in Anspruch nehmen und würdig beschäftigen könne, und vor Allem, ob er für die künstlerische Darstellung geeignet sei, so dass die in ihm liegenden bedeutenden Elemente auf eine der eigenthümlichen Natur dieser oder jener Kunst angemessene Weise aufgefasst und dargestellt werden. Die allgemeine Theilnahme, welche wir für den Gegenstand empfinden, zu derjenigen eigenthümlichen auszubilden, welche eine jede Kunst ihrem Wesen nach bedingt, das ist die Aufgabe des Künstlers. Ohne einen solchen Kern und Keim allgemeiner Bedeutsamkeit seines Stoffes wird derselbe sich freilich vergeblich abmühen und uns seinen Gegenstand nur äusserlich nahe bringen, allein dieser liegt

Digitized by Google

keineswegs allein im Kreise unserer jetzigen Bildung, sondern weit tiefer im Mittelpunkte der menschlichen Natur. Der wahre Künstler, der einen jüdischen oder heidnischen Stoff behandelt, muthet uns nicht etwa zu, uns zu Juden oder Heiden zu verläugnen, sondern erfasst das rein Menschliche desselben, und indem er, ein Kind seiner Zeit, ihn durch freie geistige Thätigkeit neu reproducirt und den ewigen Gesetzen seiner Kunst gemäss gestaltet, macht er ihn zum Eigenthum aller Zeiten, die für Kunst empfänglich sind. Das gilt für alle Künste, und ebenso für die Musik.

Das Oratorium ist seiner Natur nach nicht nothwendig christlich oder kirchlich, Gegenstände des alten Testaments sind sogar von *Händel* bis in die neueste Zeit vorwiegend behandelt worden, und man kann von ihnen im Allgemeinen gewiss nicht sagen, dass sie uns fremd wären. Wir befinden uns auf einem Gebiete, das nach dem Standpunkte der christlichen Bildung nicht nur allgemein bekannt, sondern von höherer Bedeutung, durch die Vorbereitung auf das Christenthum symbolisch ist, und dem Künstler den Vortheil einer sicheren Grundlage bietet, auf welche er bauen kann. Dieses symbolische Element, das für die christliche Betrachtung im alten Testamente liegt, tritt auch im Elias durchgängig hervor, theils im Verlauf des Oratoriums in den Sätzen, welche nicht sowohl die Handlung fortführen, als den ideellen Inhalt dessen, was sonst als äussere Begebenheit erscheint, zu einer allgemeinen Betrachtung zusammenfassen, theils ganz entschieden am Schlusse, wo die Hinweisung auf den, der kommen wird, ausgesprochen ist. *Mendelssohn* hatte neben dem Elias ein zweites Oratorium Christus begonnen, das nun unvollendet geblieben ist. Es ist möglich, dass beide in einem gewissen Zusammenhange standen, dass in einer bestimmten Absicht der Prophet des alten Bundes Christus vorangehen sollte, indessen gewiss nicht in einer Weise, dass der Elias nicht als ein selbständiges Werk gedacht und zu verstehen sei.

Der Text ist aus den Worten der heiligen Schrift und zwar des alten Testaments zusammengesetzt, sie sind aber freier behandelt, als im Paulus, indem sie nicht nur abgekürzt und nach Bedürfniss in anderer Ordnung zusammengestellt, sondern auch insoweit verändert sind, dass die Bibelworte nur die Grundlage des von ihnen gebildeten Textes abgeben. Dies ist zum Theil durch eine wesentliche Verschiedenheit in der Komposition des Textes herbeigeführt. Es ist nämlich das epische Element der Erzählung, welche im Paulus den fortlaufenden Faden des Oratoriums bildet, ganz ausgeschieden, die handelnden Personen werden ohne Weiteres redend eingeführt. Dadurch tritt der Elias in der Form den *Händel*'schen Oratorien näher, von denen er sich indessen durch das schon angedeutete symbolische Element in manchen Chören und Sologesängen wiederum merklich unterscheidet. Diese Veränderung scheint zum Theil darin begründet zu sein, dass die Beibehaltung der biblischen Erzählung bei diesem Gegenstande nicht nothwendig erschien, während sie mitunter in Schwierigkeiten verwickeln würde, theils aus der Ansicht hervorgegangen, dass auf diese Weise das Oratorium an Einheit gewinne und mehr rein dramatisch gestaltet werde.

Ich bin der Ueberzeugung, dass dieses auf einem Irrthum beruhe, dass das epische Element dem Wesen des Oratoriums eigenthümlich sei, und dass man mit dem Aufgeben desselben einen wahren Vortheil für die künstlerische Gestaltung aus den Händen lasse, um einen eingebildeten zu erreichen. Das Oratorium ist einer wahrhaft dramatischen Ausbildung nicht fähig. Was man gewöhnlich als dramatische Darstellung bezeichnet, ist dies im eigentlichen und wahren Sinne gar nicht, sondern nur charakteristische Darstellung. Dass die handelnden Personen redend eingeführt werden, ist nichts eigentlich Dramatisches, sondern nur ein Mittel lebendiger Darstellung, welche die Situation als eine unmittelbar gegenwärtige erfasst, dessen sich auch das Epos stets bedient. Und nicht anders verhält es sich mit allen anderen Mitteln einer lebensvollen Charakteristik, welche uns in den dargestellten Gegenstand so unmittelbar hineinführen, dass wir daran Theil zu nehmen glauben, wie denn wohl zu dem Irrthum verführt, als fehle zum wahren Drama nur die Scene, demselben Irrthum, der aus trefflichen Erzählungen schlechte Dramen macht. Denn bei genauerer Prüfung wird sich ergeben, dass in solchen Fällen der Künstler diese Wirkung nur erreicht, indem er sich der seiner Gattung eigenthümlichen Mittel meisterhaft bedient, und dass gerade das, was scheinbar dramatisch ist, ins Drama verpflanzt, ohne Wirkung bleiben würde. Es fehlt aber dem Drama die Hauptsache, Handlung. Denn das Wesen des Drama beruht in der stetig fortschreitenden Handlung, in deren Entwickelung ein Moment das andere nothwendig bedingt, motivirt durch die Eigenthümlichkeit der Charaktere, welche die Handlung tragen. Das Oratorium aber wie das Epos kommt über die Darstellung der Begebenheit in charakteristischen Situationen nicht hinaus. Darin liegt es, dass diese Gattung für die musikalische Darstellung so geeignet ist, denn sie trifft hier mit einer wesentlichen Grundeigenschaft der Musik zusammen. Die stetige Bewegung der Handlung ist nicht im Wesen der Musik, sie drückt vielmehr die Stimmung, die innere Grundlage der Handlung aus, sie ist ihrer Natur nach beharrend, und strebt nothwendig nach einem festen Punkte, von wo aus sie mit einer gewissen Breite nach allen Seiten hin ihren Vorwurf erfüllen könne. Hier aber besitzt sie eine Tiefe und Fülle, einen unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nuancirung wie keine andere Kunst. Es lässt sich übrigens nachweisen, dass in allen Formen, welche die Musik selbständig gebildet hat, dieses Princip sich als das schöpferische erweist.

Die dichterische Behandlung eines Gegenstandes, welche den Fortschritt der Handlung mehr äusserlich erzählt und als die Veranlassung behandelt, in den Situationen, welche sie herbeiführt, Stimmung und Empfindung der thätigen Personen zu schildern, ist daher für die musikalische Darstellung die geeignetste — und dies ist die Weise des Oratoriums. Je mehr dasselbe sich aber äusserlich dem Drama zu nähern sucht, um so fühlbarer wird es werden, dass ihm das Wesent-

Digitized by Google

liebste dazu abgeht. Da es zu einer wirklichen Handlung nicht gelangen, den fortlaufenden Faden einer Begebenheit aber nicht entbehren kann, so wird man zu manchen Künsteleien gezwungen sein, wenn man die natürliche Form der Erzählung vermeiden will, und eine vollkommene Klarheit und Deutlichkeit doch nicht leicht erreichen. Die ruhigere Erzählung, für welche das Recitativ eine so vortreffliche Form ist, weil es innerhalb seines einfachen, fast typischen Charakters mit der grössten Biegsamkeit der feinsten Nuancirung des Ausdrucks zu folgen fähig ist, bildet einen Grund, auf welchem die charakteristisch ausgeführten Situationen hervortreten, während, wenn Alles den handelnden Personen als selbständige Rede in den Mund gelegt ist, eine fortwährende gesteigerte Charakteristik erfordert wird, die leicht mit dem Gegenstand in Widerspruch geräth oder in Einzelnheiten zerfällt und ermüdet. In wie weit das erzählende Element hervortreten müsse, das hängt allerdings von dem gewählten Stoffe ab, und es scheint fast, als ob die ganz richtige Wahrnehmung, dass es beim Elias sehr weniger Erzählung bedürfe, das Bestreben hervorgerufen habe, sie ganz zu beseitigen. Dies ist indessen nicht ohne nachtheiligen Einfluss geblieben.

Eine eigentliche Handlung, die sich stetig entwickelt, finden wir auch im Elias nicht, sondern eine Reihe von Situationen, in denen Elias den Mittelpunkt bildet, die von verschiedenen Seiten her seine Eigenthümlichkeit darstellen, in dieser Beziehung liegt die Einheit des Kunstwerks. Diese einzelnen Scenen aber mussten auch äusserlich mit einander verbunden werden; da das einfachste Mittel der Erzählung verschmäht worden ist, so ist eine gewisse Abgerissenheit die Folge gewesen, die mitunter bis zur Undeutlichkeit geht, indem man unvorbereitet mitten in eine Situation geführt wird, die man erst im Verlaufe derselben allmälig versteht. Dazu kommt, dass die Musik der individuellen Charakteristik nur bis zu einem gewissen Grade, und der historischen innerhalb ihrer eignen Grenzen gar nicht fähig ist. Was für Mittel sie auch anwenden mag — und es ist hier mit sehr viel Feinheit und Geschick geschehen — Wechsel der Stimme, Instrumente u. s. w., es reicht nicht aus, eine bestimmte Person von vorn herein zu bezeichnen, die musikalische Charakteristik beginnt erst unter dieser Voraussetzung. Dies trifft vor allen die Nebenpersonen, die nicht selbständig, sondern nur als Hebel wirken, die Handlung in Bewegung zu erhalten, sie gelangen zu keiner individuellen Gestaltung, und daher auch erst im Zusammenhange der Begebenheit erkennbar; so der König, die Königin, auch Obadja; nur die Wittwe tritt in schärferen Umrissen hervor. Dies wird aber zu einem Mangel durch die Anlage, welche sie nun als selbständige Personen vorführt, die nach ihrer Individualität erkannt sein sollen, damit die Situation sogleich klar werde, aus der fortlaufenden Erzählung würden sie sofort bestimmt kenntlich hervortreten.

Um diess zu vermeiden, ist besonders das Auskunftsmittel getroffen worden, das was geschieht, Engeln als Befehl des Herrn an Elias oder als Vorherverkündigung in den Mund zu legen. Unleugbar gehörte diese unmittelbare Nähe Gottes, dessen Stimme an Elias ergeht, wesentlich zur Charakteristik, und die Engelstimmen sind an mehreren Stellen vortrefflich angewendet worden, wie das „Heilig" bei der Erscheinung Gottes, oder der Gesang über dem in der Wüste schlummernden Elias. Denn hier wird ein bedeutendes Moment in der Situation, das die Erzählung nur andeuten könnte, in der vollsten Klarheit und Energie durch sie zur lebhaften Anschauung gebracht. Allein wenn sie nur in einer veränderten Form der Rede den Erzähler vertreten, so ruft dies eine um so viel schlimmere Monotonie hervor, als sie eine künstlich herbeigeführte ist, womit dann der zweite Uebelstand nothwendig verbunden ist, dass die Charakteristik sich nicht durchgehends auf der Höhe erhalten kann, welche wir bei der Einführung von Engeln erwarten. Dies tritt z. B. im ersten Theile hervor, wo dargestellt werden soll, dass Elias während der allgemeinen Hungersnoth auf wunderbare Weise erhalten wird. Der Engel gebietet ihm: „Gehe weg von hier und wende dich gen Morgen und verbirg dich am Bache Crith! Du sollst vom Bache trinken und die Raben werden dir Brod bringen des Morgens und des Abends nach dem Worte deines Gottes." Daran schliesst sich das Doppelquartett: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen, dass sie dich auf den Händen tragen, und du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest!" Und unmittelbar fährt dann der Engel fort: „Nun auch der Bach vertrocknet ist, mache dich auf, gehe gen Zarpath und bleibe daselbst" u. s. w. Hier ist es zu einer eigentlichen Situation gar nicht gekommen, man ist nur über ein Faktum des Zusammenhangs wegen unterrichtet worden, die Erscheinung der Engel ist eine Maschine. Wie zu erwarten, ist dies auch auf die musikalische Gestaltung nicht ohne Einfluss geblieben, man vermisst hier den höheren Schwung. Offenbar wäre die einfache Erzählung hier das Rechte gewesen.

Ich gehe nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu einer näheren Charakteristik über.

Das Oratorium fängt unmittelbar mit der Prophezeiung des Elias an, der jahrelange Dürre verheisst, ein Recitativ von Blasinstrumenten begleitet, mit dem vortrefflich gelungenen Ausdrucke des unerbittlichen Ernstes. Daran schliesst sich die Ouverture, die also nicht zum Ganzen die Einleitung bildet, sondern zu der nun folgenden Situation — der Fluch geht in Erfüllung. Die Bässe beginnen mit dem Thema, das eine schwere, dumpfe Gedrücktheit ausspricht, dazu klagende Töne einiger Blasinstrumente. Dieser Gedanke ist die Grundlage des meisterhaft durchgearbeiteten Satzes, er verschwindet nie, in den verschiedensten Wendungen und in fortwährender Steigerung führt er durch die Stufenleiter der Empfindungen bei der schrecklichsten Noth, Klagen, Murren bis zur Verzweiflung und Empörung. So leitet die Ouverture in den Chor über: „Hilf Herr! willst du uns denn gar vertilgen!" in dem der Jammer des verschmachtenden Volks nach Hülfe schreit. Während zwei weibliche Stimmen klagen: „Zion streckt ihre Hände aus, und da ist Niemand, der sie tröste," singt der Chor, abwechselnd die Frauen- und Männerstimmen, unisono:

„Herr, höre unser Gebet!“ in einer unverändert wiederkehrenden Weise, wodurch dieser Satz etwas Düsteres, zugleich aber einen eigenthümlichen liturgischen Charakter bekommt. Da ruft Obadja (Tenor) dem Volke zu: „Zerreisset eure Herzen und nicht eure Kleider“, und in einer einfachen, sehr innigen Arie: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet, so will ich mich finden lassen, spricht unser Gott.“ Von grosser Wirkung ist dann der Chor, der stürmisch einfällt: „Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser!“ und mit denselben Tönen, mit welchen Elias den Fluch aussprach: „der Fluch ist über uns gekommen, er wird uns verfolgen bis er uns tödtet.“ Die heftige Leidenschaft wird zu schwerem Ernst bei dem Gedanken an den rächenden Gott: „Denn ich, der Herr dein Gott, ich bin ein eifriger Gott, der da heimsuchet der Väter Missethat an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied derer, die mich hassen,“ der mit den Worten: „und thue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich lieb haben und meine Gebote halten,“ sich losringt von dem trüben Druck und immer höher und mächtiger zu freudigem Vertrauen emporwächst.

Diese ganze Scene ist im Ganzen wie im Einzelnen meisterhaft zu nennen; sie ist aus einem Guss und einer Stimmung, die in verschiedenen Nuancirungen geschildert wird, im richtigsten Gleichgewichte der einzelnen Motive, mit einer fortwährenden Steigerung von der tiefsten Wahrheit; sie ist fein angelegt und gross ausgeführt. Wir hören den Fluch aussprechen, wir sehen ihn in Erfüllung gehen, wir fühlen in dem Jammer des Volks auch seine Schuld, und dass der Herr, der diese Noth über sie gesandt, sie auch wieder von ihnen nehmen wird. Dadurch ist man darauf vorbereitet, dass nun Elias, der wie eine dunkle Wetterwolke geheimnissvoll erschienen war, wieder hervortrete und den Fluch löse.

Zunächst werden wir aber mit Elias in die Wüste und dann zu der Wittwe geführt, deren Kind er wieder ins Leben ruft. Eine Arie drückt die Seelenangst der Mutter um den Sohn aus, der vor ihren Augen stirbt, sie fleht Elias um Hülfe an, an deren Möglichkeit sie selbst verzweifelt. Sein Gebet giebt dem Knaben das Leben wieder, da erkennt sie in ihm den Propheten Gottes, und ruft mit ihm: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet!“ was der Chor aufnimmt und ausführt.

Man wird wohl nicht fehlgreifen, wenn man den Grund, weshalb diese Episode hier eingeschoben ist, hauptsächlich in dem Bestreben sucht, einen Gegensatz gegen die massenhafte, breite Behandlung der ersten Scene zu erlangen, der auch dem was folgt, wo eine ähnliche Darstellungsweise nothwendig war, die frische Wirkung sichern soll. Hier aber hätte diese Rücksicht vor höheren Gründen zurücktreten sollen. Die Episode schwächt vielmehr den Eindruck dessen, was voranging, und schadet dem Folgenden. Die allgemeine Noth ist uns in so mächtigen Zügen vor die Seele geführt, dass die ausgedehnte Schilderung des Jammers einer Einzelnen nothwendig dagegen abfällt. Wir sind durch die Steigerung der Empfindungen bereits auf den Punkt hingeführt, wo eine Wendung geschehen muss; dass nun erst etwas Anderes eintritt, stört den Gang unserer Empfindungen, wir werden erkältet, und wenn jene Wendung nachher wirklich erfolgt, so erscheint sie unserem Gefühle nicht mehr nothwendig motivirt, es wird ein neuer Ansatz gemacht. Namentlich durfte Elias nach jener grossartigen Prophezeiung uns nicht zuerst in dieser Weise erscheinen, er musste gleich mächtig und hehr wieder auftreten; das Wunder, das er hier thut, tritt es sehr gegen jenes zurück, es kann auch nicht als vorbereitend gelten. Es kommen noch einige Bedenken hinzu, die in der Episode selbst liegen. Sie ist zu lang ausgesponnen, in der Schilderung des Jammers der Wittwe, und in der Darstellung des Wunders selbst. Dies beruht in dem an sich richtigen Verlangen des Musikers, eine breite Grundlage zu gewinnen, um den Ausdruck der Stimmung durch mannigfache Nuancirung, durch Gegensätze reich und voll zu machen und fortwährend zu steigern. Allein hier war für eine breite Ausführung nicht der Ort, und die ganze Partie wäre deshalb besser fortgeblieben. Dazu kommt, dass der lang ausgesponnene Jammer der Mutter etwas Peinliches für das Gefühl hat. Die Kraft des Wunders aber wird geschwächt dadurch, dass Elias dreimal sein Gebet wiederholt, ehe es Erhörung findet. Die musikalische Steigerung, durch die Einreden der ungläubigen Wittwe erhöht, ist vortrefflich, aber im Zusammenhange des Ganzen ist sie hier nicht wohl angebracht; um so weniger, wenn man erwägt, dass sich dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets wiederholt, als Elias regnen lässt. Dort ist sie in der Situation begründet und von der grössten Wirkung, um die allgemeine, ungeheure Spannung auszudrücken; hier durfte sie nicht einer untergeordneten Wirkung halber vorweggenommen werden. Diese Schwächen mögen sich auch in der musikalischen Behandlung, und ich gestehe, dass mir diese ganze Partie als die am Wenigsten gelungene erscheint. Einzelne Züge sind fein und schön, im Ganzen aber finde ich hier mehr äusserliche Auffassung einer unruhigen Leidenschaftlichkeit, als innere Tiefe und Wärme, die Motive sind nicht gross und bedeutend, die ganze Darstellung etwas hastig. Man wird, weil Aehnliches sich in Opern nicht selten findet, vielleicht geneigt sein, diese Weise dramatisch zu nennen, wie man das Wort oft entschuldigend oder tadelnd gebraucht; mit demselben Rechte würde man Decorationsmalerei die dramatische nennen. Erst in dem Chore tritt wieder der edle Charakter ungetrübt hervor, die Unruhe der vorhergegangenen Scene klingt nur in der bewegten Figur der Saiteninstrumente noch durch, die von einem schönen Gefühle frommer Freudigkeit beherrscht und versöhnt wird.

Nun erst verkündet Elias, dass er sich dem Könige zeigen wolle, und der Herr regnen lassen werde auf Erden. Das Recitativ entspricht der Eröffnung, sehr schön ist die Wendung, mit welcher ausgedrückt wird, dass jetzt der Fluch gelöst werde. Elias tritt vor den König und in lebhaft bewegter Rede, an der das Volk in kurzen Sätzen Theil nimmt, fordert er die Priester Baal's heraus: „welcher Gott mit Feuer antworten wird, der sei Gott.“ Und nun folgt in stetig fortschreitenden

Entwickelung bis zum Schlusse des ersten Theils eine Scene voll Kraft und Leben.

In einem lebhaft bewegten Gebet, Anfangs zweichörig, nur von Blasinstrumenten begleitet, dann zu einer rauschenden Begleitung von Saiteninstrumenten meist unisono singend, rufen die Baalspriester zu ihrem Gott um Feuer. Auf den höhnenden Zuruf des Elias wiederholen sie ungeduldig mit erhöheter Lebhaftigkeit ihren Ruf, der sich, als wiederum Elias sie verhöhnt, weil er erfolglos bleibt, zu einem wahren Sturme steigert. Als aber der wiederholte Aufschrei: „Gib uns Antwort!“ von Generalpausen unterbrochen, keine Wirkung hat, da spricht Elias: „Kommt her alles Volk zu mir!“ Diese Chöre sind von grosser Frische und Lebendigkeit, im Allgemeinen in der Weise gehalten, wie die Chöre der Heiden im Paulus und einige in der Antigone, ohne einen bestimmten Anklang an dieselben im Einzelnen. In allen herrscht ein eigenthümlicher Ausdruck einer enthusiastisch erregten Sinnlichkeit, die aber von Weichlichkeit und Ueppigkeit entfernt, durchaus ernst, ja mitunter eher herbe erscheint. Vortrefflich ist der sich steigernde Fortschritt in den drei Chören von dem seines Sieges gewissen, ja übermüthigen Vertrauen, das in fröhlicher Heiterkeit die Götter anruft, zur ungestümen, leidenschaftlichen Herausforderung, und endlich bis zur Verzweiflung, die sich in ihrer Wuth gegen die Götter selbst wendet. Dagegen bilden die höhnenden Reden des Elias, und zuletzt die einfache Würde, mit der er das Volk zu sich ruft, einen vortrefflichen Gegensatz. Nun wendet er sich im Gebet zu Gott, dass er sich ihm und allem Volk offenbare, mit einem Ausdrucke der innigsten Frömmigkeit und des festen Vertrauens, der nicht trefflicher gelungen sein könnte. Ein Soloquartett, das fast ganz ohne Begleitung gesungen wird: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn, der wird dich versorgen“, objektivirt gewissermassen diese Seelenstimmung des Elias und gibt ihr eine höhere Beglaubigung; höchst einfach und klar, und eben so innig, ist es ganz choralartig gehalten. Denn den eigentlichen Chorals hat sich *Mendelssohn* im Elias auch bei Betrachtungen allgemeinen Gehalts enthalten, und nur ein einziges Mal auf die Form des Chorals hingedeutet. Ohne Zweifel ist dies geschehen, um nicht in den alttestamentarischen Stoff ein Element hineinzutragen, das seiner ganzen Form nach demselben fremdartig ist; und allerdings hätte die ganze Anlage des Oratoriums entschiedener symbolisch sein müssen, um dasselbe zuzulassen. Vielleicht würde eine rücksichtslos strenge Kritik sich selbst gegen diesen Satz kehren, wenn sie nicht durch die einfach schöne Wirkung desselben, die etwas wahrhaft Rührendes hat, entwaffnet würde.

Auf Elias' Bitte, die einen eigenthümlich feierlichen, der ängstlichen Spannung entsprechenden Ausdruck hat, fällt das Feuer herab. Mit dem Donnerschlage, der es begleitet, ruft das Volk aus: „Das Feuer fiel herab! die Flamme frass das Brandopfer!“ und beugt sich vor dem Herrn, dem einigen Gott. Der Chor ist Anfangs sehr lebhaft bewegt, und erinnert in den Figuren der Sopranstimmen an die Weise *Händel*'s; er schliesst mit einem ernsten Grave. Auf Elias' Befehl werden die Priester Baal's geschlachtet, und nun zeigt er sich mit der Heftigkeit eines glühenden Eiferers: „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer, und wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt?“ Die Arie ist voll leidenschaftlicher Erregung und Zorn, in ungestümer, rastloser Bewegung, sie verlangt einen Sänger von eben so kräftiger als ausgebildeter Stimme. Sehr schön wird dann dieser zornige Eifer durch ein Altsolo gemässigt, in dem sich in rührender Einfachheit der Schmerz über die Abtrünnigen ausspricht: „Weh ihnen, dass sie von mir weichen! sie müssen verstossen werden“, wodurch auf die Gnade dessen, der den Reuigen verzeiht, hingewiesen wird.

Nun wendet sich Obadja an Elias, dass er von Gott Regen erflehe, und dieser betet mit dem Volke zu ihm. Dann schickt er den Knaben aus, dass er nach Regen schaue. „Ich sehe nichts! der Himmel ist ehern über meinem Haupte.“ Und wiederum betet Elias mit dem Volke zum Herrn, dieselbe Antwort, und zum dritten Male dieselbe Antwort. Da ruft Elias in der höchsten Begeisterung inbrünstigen Gebets: „Gedenke Herr an deine Barmherzigkeit!“ und der Knabe antwortet: „Es gehet eine kleine Wolke auf aus dem Meere wie eines Mannes Hand. Der Himmel wird schwarz von Wolken und Wind, es rauschet stärker und stärker!“ Da ruft das Volk dem strömenden Regen jubelnd entgegen: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich!“ Die musikalische Darstellung dieser Scene ist vortrefflich gelungen und von grösster Wirkung. Die Spannung, welche durch die wiederkehrende, monotone Antwort des Knaben mit dem hartnäckigen e der Oboe erregt wird, die Steigerung in dem flehenden Gebete, die sich bis zum höchsten Schwunge erhebt, der nahende Regen, und endlich der überraschend einfallende, kräftige Dankesruf des Chors sind von einem grossen Guss, und durch weises Abwägen der Mittel wird in durchaus einfacher Weise eine ausserordentliche Wirkung erreicht.

Die schwungreiche Stimmung wird in dem Schlusschore, der sich an Elias' Worte: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich!“ unmittelbar anschliesst, festgehalten und gesteigert. Obwohl allgemein gehalten, bekommt er doch durch die Veranlassung, aus welcher er hervorgeht, eine eigenthümliche Färbung, die namentlich in der reichen und vollen Begleitung hervortritt. Zu dem einfachen: „Dank sei dir Gott, du tränkest das durst'ge Land“, das immer wieder mächtig durchtönt, tritt das rauschend bewegte: „Die Wasserströme erheben sich, sie erheben ihr Brausen, die Wasserwogen sind gross und brausen gewaltig“ hinzu, das seinen Gipfel in den Worten erreicht: „doch der Herr ist noch grösser in der Höhe.“ Die überraschende Harmonie, die sich hier aufbaut und in dreimaliger Wiederholung sich steigert, ist von wahrhaft grossartiger Begeisterung und hebt diesen Chor auf eine nicht gewöhnliche Höhe.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

Tempo-Bezeichnungen
nach Mälzl's Metronom
zur Oper
Euryanthe.
Gegeben von
C. M. von Weber.
Nebst dazu gehörigem Aufsatze
von ebendemselben

C. M. v. Weber's hinterlassenen Papieren entnommen
und herausgegeben
von
Fr. Wilh. Jähns.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Indem der Herausgeber die vorliegende, noch ungedruckte Arbeit C. M. v. Weber's dem Drucke übergibt, hat er zuvörderst der hinterlassenen Wittwe desselben, der Freifrau *Karoline von Weber* zu Dresden, seinen Dank für die Bereitwilligkeit auszusprechen, mit welcher sie ihm dieselbe zum Zwecke der Veröffentlichung überliess. Zugleich aber wünscht der Herausgeber (und er bittet ausdrücklich darum) in eben dieser Veröffentlichung nur den Ausdruck eines Gefühls der Verpflichtung sehen zu wollen, nach welchem er der musikalischen Welt im Allgemeinen eine Hinterlassenschaft eines grossen Meisters nicht glaubte vorenthalten zu dürfen, welche die Auffassung seines tiefsten, vielleicht edelsten Werkes bespricht, und welche überhaupt gewisse Seiten des musikalischen Vortrages zum Gegenstand einer Betrachtung macht, die, von diesem Meister und in dieser Weise gegeben, die Theilnahme des musikalischen Publikums unzweifelhaft in Anspruch nehmen muss.

F. W. J.

Erster Akt.

Ouverture.

Allegro marcato, con molto fuoco: 92 = 𝅗𝅥
Largo. 52 = ♩
Tempo Imo moderato: 96 = 𝅗𝅥 und nun stringendo bis zum Thema, wo dann das erste Tempo wieder eintritt.

Nr. 1. Introduction.

Moderato maestoso: „Dem Frieden Heil!“ 92 = ♩
Maestoso (Ernster Reigen) 96 = ♩ Der Satz in D# etwas feuriger

Nr. 2. Romanze.

Andante con moto „Unter blüh'nden Mandelbäumen“ 72 = ♩

Nr. 3. Chor.

Allegro. „Heil Euryanth'!“ 116 = ♩
Agitato assai Recit. „Ich trag' es nicht!“*) 104 = 𝅗𝅥
„Des Meeres Grund“ 69 = ♩

Nr. 4. Terzett mit Chor.

Maestoso assai „Wohlan!“ 50 = ♩
Allegro. „Es gilt!“ 96 = 𝅗𝅥
Con fuoco „Ich bau' auf Gott“ ₵ 96 = 𝅗𝅥

Nr. 5. Cavatine.

Andantino. „Glöcklein im Thale“ 76 = ♪
Moderato assai Recit. „So einsam“ 96 = ♩

Nr. 6. Arie.

Agitato, ma non troppo presto „O mein Leid ist unermessen“ zwischen 88 und 92 = 𝅗𝅥
Largo. „Die ihr der Liebe Thränen“ 84 = ♪
Presto „Was hab' ich gethan“ 128 = 𝅗𝅥

Nr. 7. Duett.

Moderato assai „Unter ist mein Stern gegangen“ 104 = ♩
NB. Die Bassfigur stets ein wenig ritardirend
„Trost der Liebe“ 63 = ♩
Allegretto grazioso. „Ja es wallt mein Herz“ 80 = ♩

Nr. 8. Scene und Arie.

Allegro. „Bethörte“! 160 = ♩
„O der Gedanke löst mich auf in Wonne“ 100 = ♩
Allegro fiero. „Er konnte mich um Sie verschmäh'n“ 144 = ♩
Moderato nach dem Schlusse der Arie 132 = ♩

Nr. 9. Finale.

Vivace ¾ Chor „Jubeltöne“ 138 = ♩
Andantino grazioso „Graf Lysiart“ 83 = ♩
Allegretto. „Fröhliche Klänge“ 80 = ♩

Zweiter Akt.

Nr. 10. Scene und Arie.

Allegro con fuoco „Wo berg' ich mich?“ 92 = 𝅗𝅥
Andante con moto „Schweigt“ 96 = ♩
Allegro. „Und Er sollte leben?“ 160 = ♩
Andante con moto. „So weih' ich mich“ 80 = ♩
Vivace feroce ₵ „Zertrümmre“ 132 = 𝅗𝅥

Nr. 11. Duett.

Allegro energico „Komm denn“ 144 = ♩
Con strepito ₵ „Dunk'le Nacht“ 104 = 𝅗𝅥

Nr. 12. Arie.

Larghetto non lento „Wehen mir Lüfte Ruh'“ 54 = ♩
Allegro „Sie ist mir nah'“ 120 = ♩
„O Seligkeit, dich fass' ich kaum“ 144 = ♩

Nr. 13. Duett.

Allegro animato ₵ „Hin nimm die Seele mein“ 96 = 𝅗𝅥
„Seufzer wie Flammen weh'n“ 76 = 𝅗𝅥
„Hin nimm die Seele mein“ Tempo Imo

In diesem Duette wogt die Leidenschaft in allen ihren Nuancen auf und ab. Das Gefühl der Sänger und des Dirigenten muss im glühenden Vorwärtsstreben oder innigen Anhalten allein den wahren Vortrag bestimmen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass zu viel Vorschriften leicht die Ursache sind, das Musikstück zu einem Zerrbilde zu machen. Wenn nicht ganz das Rechte getroffen werden kann — dann be-

---

*) Das im Klavierauszuge befindliche Andante steht an falscher Stelle, es muss (nach Vergleichung mit der Partitur) erst bei den Worten Lysiart's stehen: „Hör' an, Graf Adolar!“
Der Herausgeber.

hee in einem Strome fortgegangen, als dieses Hyper-Gefühl!

Nr. 14. Finale.

Allegro moderato. Chor. „Leuchtend füllt" 84 = ♩
Poco più moto nach dem Largo. „Jetzt schlägt der Entscheidung Stunde" 60 = ♩
Allegro. „Dies Engels-Antlitz straft dich Lügen" 100 = 𝅗𝅥
Larghetto. „Lass mich empor zum Lichte wallen" 52 = ♩
Con fuoco. „Verleih' mein Recht mir" 100 = ♩
Maestoso assai. „Nimm hin das neue Lehn" 66 = ♩
Allegro ma non troppo. „Komm, Euryanth'!" 144 = ♩
Con tutto fuoco ed energia. Tutti. „Du gleissend Bild" 160 = ♩

Dritter Akt.

Nr. 15. Recitativ und Duett.

Einleitung. Adagio non lento: 66 = ♩
Allegro. „Du, du entweihst das heiligste Vertrauen" 160 = ♩
Ritenuto 2 Tacte nach: „barg des Abgrunds Grauen" 66 = ♩
Moderato. Duetto: „Wie liebt' ich dich!" 66 = ♩
Più moto. „Der höchsten Liebe sprachst du Hohn" 138 = ♩
Agitato. „Du klagst mich an" 96 = 𝅗𝅥
Non tanto Allegro. „Entsetzen, rette dich" 88 = 𝅗𝅥
Presto nach der Stelle: „will ich den Kampf bestehn!" 116 = 𝅝

Nr. 16. Scene.

Molto passionato. „Schirmende Engelschaar" 152 = ♩
Poco ritenuto. „Nein, das sei mir fern!" 132 = ♩
Vivace. 160 = ♩

Nr. 17. Scene und Cavatine.

Largo. „So bin ich nun verlassen" 50 = ♩
Cavatine. Largo. „Hier dicht am Quell" 66 = ♪
Più moto. 66 = ♩

Nr. 18. Jägerchor.

Allegro marcato. „Die Thale dampfen" 100 = ♩

Nr. 19. Duett mit Chor.

Larghetto. „Lasst mich hier" 100 = ♪
NB. Die letzten 10 Tacte ein wenig anhalten.

Nr. 20. Arie mit Chor.

Allegro con fuoco. „Zu ihm!" 160 = ♩
NB. Bei dieser Arie gilt ebenfalls alles zu Nr. 13 bereits Bemerkte.
Poco Ritenuto. „O lieblichste der Blüthen" 144 = ♩

Nr. 21. Lied mit Chor.

Allegretto. „Der Mai" 80 = ♩
Allegro non tanto. „Gibt keine Treu" 132 = ♩
Allegro. Nach Adolar's Stelle: „Allwaltender, wo ist dein Blitz?!" 152 = ♩

Nr. 22. Solo mit Chor.

„Vernichte kühn das Werk der Tücke" 152 = ♩

Nr. 23. Hochzeitsmarsch, Scene und Chor.

Marsch ₵: 63 = 𝅗𝅥
Allegro moderato. „Ich kann nicht weiter" 138 = ♩
Largo. „Sieh' Emma" 50 = ♩
Più moto. „Hinweg" 92 = ♩
Vivace. „Auf ewig" 160 = ♩
Allegro moderato. Chor. „Welch' Entsetzen" 104 = ♩
Vivace. „Was zischest aus dem Staub" 152 = ♩

Nr. 24. Duett mit Chor.

Con impeto. („Trotze nicht") 100 = 𝅗𝅥

Nr. 25. Finale.

Maestoso con moto. „Lasst ruhn das Schwert" 108 = ♩
Agitato. „Mein König" 96 = 𝅗𝅥
Con furia. „Triumph" 126 = ♩
Moderato assai. „So hattest du mein Flehn" 92 = ♩
Poco più moto. „Ich war's" 138 = ♩
Molto passionato. „Nein! gebt ihn frei" 112 = 𝅗𝅥
Schluss-Chor. Presto marcato. „Nun ewig Glück" 160 = ♩

Noch erlaube ich mir einige Bemerkungen im Allgemeinen, die sich mir unwillkürlich bei vorstehender Arbeit aufdrängten.

Die Individualität des Sängers ist die eigentliche, unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leicht beweglichen, biegsamen Kehle und der eines grossartigen Tones — Beide werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben, der Ersteren gewiss durchaus um mehrere Grade lebendiger als der Andere; und doch kann durch Beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maassstabe die von ihm angegebene Gradation der Leidenschaften richtig aufgefasst und wiedergegeben haben. Dass nun aber der Sänger sich nicht zu viel gehen lasse und blos das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten.

Bei dem eigentlichen Passagen-Wesen namentlich ist es nothwendig, darauf zu sehen, dass nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstückes leide. Wer z. B. die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als dass die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstückes erkältet werde. Wer die einschmeichelnde Arie der Elvira im Opferfest nicht auch eben so singen kann, wird dem Werke weniger schaden, wenn er sie weglässt, als wenn er sie gleich einem ruhigen Solfeggio dem Hörer giebt.

Die schwierigste Aufgabe wird es überhaupt immer sein und bleiben, Gesang und Instrumente in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes so zu verbinden, dass sie in einander verschmelzen und letztere den ersteren heben, tragen und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern; denn Gesang und Instrumente stehen ihrer Natur nach im Gegensatze.

Der Gesang bedingt durch Athemholen und Artikuliren der Worte schon ein gewisses Wogen im Takte, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) theilt in scharfen Einschnitten, gleich Pendelschlägen, die Zeit. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten.

Der *Takt* (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender *Mühlenhammer* sein, sondern dem Musikstücke *das*, was der *Pulsschlag* dem Leben des Menschen ist.

Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern.

Es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen.

Durch das hier Gesagte glaube aber um's Himmelswillen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt und dem Zuhörer eine eben so unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmassen sich gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, eben so wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks.

In einem Duett z. B. können zwei mit einander kontrastirende Charaktere auch verschiedene Charakterisirung ihrer Gefühlsweise fordern. Das Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester in der Vestalin kann das Beispiel geben. Mit je mehr Ruhe alle Sätze des Oberpriesters, mit je mehr fortströmender Gewalt dagegen die Reden des Licinius gegeben werden — desto anschaulicher werden die Charaktere hervortreten, desto grösser wird die Wirkung sein.

Für alles dieses haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust; und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Missgriffe verhütende Metronom, noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen, die ich in der Reichhaltigkeit des Stoffes um Vieles weiter auszuführen versucht sein könnte, wenn nicht aufgedrungene Erfahrungen, in Folge deren ich sie jetzt schon als überflüssig und nutzlos betrachte und gemissdeutet fürchten muss.

Mögen sie nun aber dastehen! Einzig veranlasst durch freundliche Anfrage. *C. M. v. Weber.*

NACHRICHTEN

Leipzig, 1848. — Fünfzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 17. Februar. — Ouverture zu Medea von *Cherubini*. — Aria di chiesa von *Stradella* (komponirt 1667), gesungen von Fräulein *Schloss*. — Fantasie für Violoncell von *Kummer*, vorgetragen von Herrn *Cossmann*. — Scene und Arie aus Wilhelm Tell von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Conzertino für Waldhorn, komponirt von *Eisner*, vorgetragen von Herrn *Pohle* (Mitglied des Orchesters). — Symphonie von *R. Schumann* (Nr. 1. Bdur).

Medea, das schöne Scheusal, die doppelte Kindesmörderin, man kann sie nicht, wie in Kolchis geschah, göttlich verehren, aber ihr in der *cherubini*'schen Ouverture doch die Theilnahme nicht versagen. Wie hat ihr der grosse Tondichter tief in's blutende Herz geschaut! Mit welcher Glut der Farben hat er ihren furchtbaren Kampf zwischen der wüthendsten Eifersucht und der zärtlichsten Mutterliebe gemalt! Dieses Tonstück ist eines derjenigen, an denen die Zeiten so lange vernichtungsohnmächtig vorüberbrausen, als Eifersucht und Kindesliebe von der Menschheit fort- und nachempfunden werden. Das ist die Macht des wahren Ausdrucks. Wer die Sitten, die Neigungen, die Ansichten, die Moden der Zeit blos in Musik setzt, opfert diesem Augenblick und wird vom nächsten geopfert; des Herzens Grunderscheinungen bleiben ewig dieselben, und ewig fortwirken müssen darum auch die Kunstschilderungen, die aus jener Quelle unmittelbar nur schöpften und schöpfen. Einen anderen Beweis für diese Ansicht lieferte gleich die auf die Ouverture folgende Arie von *Stradella*. Sie machte einen tiefen Eindruck, und würde einen noch tieferen hervorgebracht haben, wenn die Wiederholung weggeblieben oder gekürzt worden wäre. Diese Arie ist nahe an zweihundert Jahre alt, aber was der Komponist in jener längst verschwundenen Zeit wirklich aus dem Menschenherzen herausgeschaffen, wird heute noch mitempfunden. Des Publikums anhaltender Beifall bewies das, der diesmal der Sängerin allein nicht gelten konnte, da die aufregenden Glanzmomente der modernen Fioriturenkunst darin gänzlich fehlen.

Stradella ist durch *Flotow's* Oper in das Gedächtniss der Jetztwelt gerufen, sein wahres Schicksal aber freilich verdreht worden. Er war einer der schönsten Männer seiner Zeit, berühmter Komponist und Violinvirtuose, zugleich vortrefflicher Sänger und grosser Meister auf der *Harfe*. Nicht zwei Banditen, sondern den Bräutigam sandte der rachgierige Vormund nach Rom. Dort in der Kirche war es, wo der auf Gelegenheit lauernde junge Mann *Stradella's* Oratorium „San Giovanni Battista" und den Komponisten zugleich spielen hörte, und dadurch so ergriffen wurde, dass er von seinem Vorsatz abstand und den Bedrohten selbst warnte. Aber seinem Schicksal entging *Stradella* darum nicht. Als er später, im Jahre 1678, in Genua nach der Vorstellung seiner Oper „La Forza dell' amor paterno", die mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommen worden, eben in seine Wohnung gehen wollte, überfielen ihn neugedungene Mörder unterweges, und machten dem Leben des berühmten Meisters ein Ende.

Die Fantasie für Violoncell von *Kummer* trug Herr

Cossmann vortrefflich und mit grossem Beifall vor. Auch in der hier sehr oft gehörten Arie aus Wilhelm Tell von *Rossini* errang sich Fräulein *Schloss* neue Lorbeeren. — Das Concertino von *Eissner* blies Herr *Pohle* mit grosser Fertigkeit und mehr Kunst, als der das Instrument — ein gewöhnliches Horn — nicht kennende Zuhörer begreifen kann. Auch diese Produktion erhielt starken Applaus.

Einen herrlichen Genuss endlich gewährte die unter *Gade's* Direktion ausgezeichnet ausgeführte erste Symphonie von *R. Schumann*, ein Werk, das unter die bedeutendsten Schöpfungen der Neuzeit gezählt werden muss und das Publikum elektrisirte.

Frankfurt a. M. (Beschluss.) Das erste Museum im neuen Jahre verdiente diesmal in der That den Beinamen Musearum, denn es wurde kein einziger Redevortrag gehalten. Dafür entschädigten aber ein Violinsolo unseres *Wolff*, und gewählte Gesänge von Fräul. *Oswald* und Herrn *Caspari* vorgetragen, entschädigten *Mozart's* D-dur-Symphonie und die von *Hummel* zur 10. Symphonie umgestaltete Sonate für Piano und Geige von *Beethoven*. Ein Orchester tritt doch nie selbstständiger auf wie in der Symphonie, in welcher es weder durch ein fremdes Element noch durch irgend Zufälliges gestört oder beschränkt wird. Die Symphonie bildet für das Orchesterpersonal einen eigenen Staat, worin jedes Mitglied ein freier Bürger, „ein kleiner König rund für sich“ ist. Sie bildet ein Capri der Kunst, und vereinigt mit ihren tausend unsichtbaren Fäden alle Mitwirkenden zu einem Bunde, wo alles Irdische abgestreift, jedes Herz die Religion der Tonkunst inniger als je fühlt. Wie alle Glieder durch ein Haupt, so ist dieses wieder durch seine Glieder bedingt, und so bilden alle Theile nur einen einzigen durch göttlichen Hauch belebten Körper. Man sollte Todfeinde eine Symphonie mitspielen lassen, und sie würden von geheimer Sympathie umschlungen Brüder sein müssen. Wenigstens so lange, als die Symphonie dauert!

Das Concert des Herrn *Aguilar* am 19. Januar (im Holländischen Hof) verdient seiner würdigen Haltung wegen besonders hervorgehoben zu werden. Dieser Künstler, ein geborener Engländer, gehört zu den wahrhaft Berufenen, die ruhig ihren Weg gehen, und sich bei jedem Schritte nicht ängstlich umsehen, ob er von Diesem oder Jenem nicht getadelt werden könnte. Seine Kompositionen vom Liede an bis zur Symphonie hinauf sind der Ausfluss einer ächten Künstlerinspiration. Eben so sein Klavierspiel, dessen enorme Technik nur da ist, um ohne alle Prätension den Geist der Komposition wiederzugeben. Wie viele Erzeugnisse der Neuzeit, der Göttin Spekulation dedizirt, tragen nicht den Stempel des Ehrgeizes auf der Stirn, und verwesen deshalb von innen heraus. Dieses bittere Raisonnement drängt sich mir immer beim Anhören gehaltvoller Kompositionen auf. Die neueste Fantasie Herrn *Aguilar's* (über das Thema aus *Donizetti's* Regimentstochter „Heil dir, mein Vaterland“, H-dur), die er selbst vortrug, erfüllte die strengsten Anforderungen an diese so oft missbrauchte Gattung von Tonstücken. Unter dieses Werk braucht man nicht zu schreiben: der soll eine Fantasie sein! — wie man es unter tausend anderen thun sollte, die nur verworrene Potpourris sind, wo unter brausendem Wogenschaum hin und wieder das leck gewordene Schifflein Melodie auftaucht, um dann im Wirbeltanz auf immer zu verschwinden. Diese Fantasie ist ein planvoller hochlyrischer Erguss, worin geregelte Form sich mit edler Freiheit, wo Korrektheit des Styls sich mit allgemeinem Verständnisse vereinigen. Mit einem Worte: *Aguilar's* Fantasie ist auch als Fantasie gedacht. Nicht minder von einem Guss ist das 3. Capriccio, welches nebst der Form der Etude, und der neckenden Kobolderie, welche dasselbe bedingt, auch einen musikalischen Charakter hat, denn indem man die pikanten Schwierigkeiten darin anstaunt, wird der Verstand nicht weniger von dem poetischen Zusammenhange, der darin herrscht, in Anspruch genommen. — Die Fantasie wird nächstens in Leipzig herauskommen.

In dem Trio von *Mendelssohn* (Op. 66), womit die Soirée eröffnet wurde, bekundete *Aguilar* nicht weniger auch das Auffassungstalent eines fremden Genius, wobei die Herren *Eliason* und *Breckmühl* ihm ebenbürtig zur Seite standen, der Eine durch den Anderen begeistert und erhoben. Wo die Technik nur das Mittel, und gleichsam in das Blut der Spielenden getreten, erst da kann die Musik ihre heilige Mission erfüllen. Es ist daher natürlich, wenn von dem guten Geiste dieses Abends umweht, und von dem lebhaften Beifall eines grossen und gewählten Auditoriums animirt, Herr *Eliason* in den Violinvariationen seiner eigenen Komposition nicht zurückblieb, und in ehrgeiziger Steigerung seinen Ruf als genialer Geiger noch vermehrte. Aus demselben Grunde erfreuten sich auch die Gesänge von Fräulein *Oswald* und Herrn *André*, zur Hebung des Ganzen beitragend, eines ausgezeichneten Beifalls.

Es mag mein Lob wie ein beabsichtigtes Kompliment erscheinen, allein, von Achtung für so seltenen Kunstgenuss erfüllt, schreibe ich diesen in noch blühender Erinnerung nieder. Es thut immer wohl, das Gute an's Licht ziehen zu können, namentlich wenn man zu dem harten Schicksale verdammt ist, so oft sehen zu müssen, wie das Schöne profanirt wird, und wie der renommirende Handlanger den Lorbeer des bescheidenen Baumeisters erhält.

C. G.

Aus Hamburg.

(Die Oper quält sich. — Licht aus Braunschweig. — Lieberlich wären aber nicht unmöglich. — Guttenberg kann sich nicht halten. — Abwechselung, auffallend leicht. — Oberon geräth nicht gründlich. — Der Personalbestand lichtet sich. — Das [illegible] Zahlwort unschuldig gemeint. — *Léonard*. — Die Sinfonie-Soiréen. — Herr *Homeyer*. — *Lumbye*.)

(Januarbericht.) Die hiesige Oper quält sich. Sie versucht es auf eine wie die andere Weise. Nichts will recht einschlagen. Das gute Alte genügt nicht mehr, das Publikum verlangt nach Neuem. Aber woher nehmen? Französische oder italienische Werke von Belang wollen nicht mehr erstehen, und in die Manier der meisten bisherigen dieser Art hat man sich nachgerade so wol hin

angehört, um es grösstentheils passabel langweilig zu finden. Aber die deutsche Oper? Ja, wenn's jetzt überhaupt nur eine deutsche Oper gäbe! Rathgeber, wie eine solche zu schaffen, sind freilich genug vorhanden, leider aber fehlt's am Rathe. Da sollte uns z. B. vor einigen Wochen von Braunschweig aus ein gewaltiges Licht aufgesteckt werden. Operndichter, Komponisten und Publikum wurden öffentlich belehrt, dass Heil und Hülfe behufs Kreirung einer modernen deutschen Oper einzig und allein in Benutzung des historischen Materials läge; den Beweis für diese Behauptung aber blieb Herr Professor *G.*, der einen dessfallsigen langen Artikel dem hiesigen „Korrespondenten" hatte einverleiben lassen, uns schuldig, und genauer betrachtet, enthielt der ganzen langen Rede kurzer Sinn nichts mehr und nichts minder, als eine ganz gewöhnliche Reclame zu Gunsten der *Litolff*'schen Oper: Die Braut vom Kynast. — Der musikalischen Patrioten von Fach wollen wir hier unerwähnt lassen, obgleich diese Herren behufs lebendiger Offenbarung ihres Ideals nur noch eine Kleinigkeit vermissen: deutsche Komponisten, fähig im Sinne und Geiste des Volkes zu komponiren, und ein Publikum, das solches sodann gehörig aufzufassen im Stande sei. Da steckt's ja aber eben. Erst deducire uns Einer, worin denn eigentlich eine moderne original-deutsche musikalische Auffassung bestehe, *et erit mihi magnus Apollo.* Mit Fictionen und überschwänglichen ästhetisirenden Redensarten lässt sich nichts schaffen.

So lange uns Deutschen der uns, wie überhaupt, so auch im Gebiete der Musik, eigenthümliche Universalismus immer mehr nach aussen blicken und dort suchen lässt, so lange das moderne, den Mitteln statt des Zweckes huldigende Virtuosenthum mit seinen in der Fremde wohlfeil erkauften Kunststückchen unsern Geschmack am Gängelbande führt, so lange wird es auch mit einer deutschen Oper nichts sein. Lächerlich, aber gar nicht unmöglich wäre, dass wir eine solche aus der Fremde als Geschenk bekämen; spukt doch in mancher neueren französischen Erscheinung bereits eine gute Quantität deutschen Elementes, z. B. bei *Felicien David.* Aber Scherz bei Seite, die Bemerkung ist freilich unangenehm, aber wahr: Bis jetzt existirt noch keine moderne deutsche Oper.

Wie überall auf der deutschen Bühne, so ist auch bei uns dieser Satz fortwährend durch die Erfahrung bestätigt. Neuerdings hat sich *Füchs'* Guttenberg nicht halten können; *Kücken's* Prätendent, der sich, vieler ungemein wackerer Einzelnheiten halber, im Anfange ganz besonders gut anliess, fand bereits bei der sechsten Vorstellung ein leeres Haus: das Ganze war unbefriedigend.

Zur Abwechslung haben wir nun einmal wieder eine französische Novität auf dem Repertoir: Dom Sebastian, 5aktige Oper von *Donizetti*, die am 15. Januar zuerst über unsere Bühne ging. Es ist dies ein historisches Stück, dessen auffallend seichter, in der deutschen Uebersetzung möglichst noch mehr verflachter Text übrigens nichts Historisches weiter darbietet, als allenfalls die Namen der Hauptpersonen. Es ist ein locker zusammengewürfeltes Situationsstück, dessen Musik einige gute, unter einer Masse von Alltäglichem aber fast erstickte Momente enthält. Dabei tragen alle Nummern dieser Oper eine und dieselbe Färbung, von Berücksichtigung des höheren dramatischen Elementes zeigt sich keine Spur, und eben so wenig findet sich eine eigentliche musikalische Charakteristik. Der todwunde König singt mit gespaltenem Kopfe in einem langen Duette die Freuden des Wiedersehens, und die Gesänge der wilden Araber unterscheiden sich in nichts von denen der Portugiesen: man konnte beinahe jede Nummer der Oper an die Stelle einer beliebigen anderen setzen, ohne dass der Charakter derselben dadurch benachtheiligt würde.

Zu den als Einzelnheiten sich einigermassen über das Gewöhnliche erhebenden Piecen zählen wir im ersten Akte die Arie des Camoens, im zweiten das Duett zwischen Zaida und Dom Sebastian; im dritten die sehr gefällige Romanze Camoens', so wie ein sehr brillant komponirtes Duett zwischen Camoens und Dom Sebastian in B dur, 3/4 Takt, seinem Charakter nach freilich der speciellen Situation wie den Intentionen des Ganzen wenig entsprechend, aber an und für sich nicht ohne musikalischen Werth. Die gelungenste Nummer dagegen, offenbar Eingebung eines höchst glücklichen Momentes, ist der Trauermarsch im Finale dieses Aktes, ein Musikstück, welches sich dem Besten seiner Art würdig zur Seite stellt, und hinsichtlich dessen man sich nur verwundern kann, wie es eigentlich in diese Oper, in so nüchterne Gesellschaft gerathen sein mag. Im vierten Akte ist wiederum die Cabaletta des Abayaldos von guter Wirkung, und der fünfte Akt endlich liefert noch ein ganz hübsches Duett zwischen Zaida und Dom Sebastian in As dur, 4/4 Vivace, welches sich durch brillante Koloratur auszeichnet und beinahe effektvoll zu nennen wäre, wenn es nur nicht zum Schlusse so unendlich trivial ausfiele.

Von der äusseren Ausstattung der Oper lässt sich nur Rühmenswerthes vermelden. Die dazu angefertigten Decorationen sind brillant und von imponirender Wirkung. Weniger zu loben ist die Besetzung. So passt z. B. die schwierige, mit häufigen Bravourstellen ausgestattete Partie der Zaida, einer feurigen maurischen Heroine, durchaus nicht für deren Darstellerin, Demoiselle *Michalesi*, deren künstlerischer Individualität die getragene, schmelzende, überhaupt lyrische Vortragsweise bei Weitem mehr zusagt. Aehnliches gilt von Herrn *Wurda* als Abayaldos, der obenein die Partie dieses wilden, racheschnaubenden Araberhäuptlings fast ganz tonlos sang. Herrn *Ditt's* schöner Tenorstimme würde die Partie des Dom Sebastian volle Gelegenheit geben, sich auf die ausgezeichnetste Weise geltend zu machen, wenn nur die, wir möchten fast sagen, flaue Vortragsweise und das matte Spiel dieses Sängers seine übrigen guten Eigenschaften nicht so ungemein beeinträchtigten. Dem Bassbaritonisten, Herrn *Clement*, dagegen wurde als Camoens mit Recht mehrfacher Beifall zu Theil. Der ersten Basspartie — Dom Juan de Silva, gesungen von Herrn *Dalle Aste* — ward wenig Gelegenheit, in den Vordergrund zu treten, un-

itized by Google

mal da ein Air höchst selten irgend ein dankbares Sätzchen enthält, und noch mehr untergeordneter Art sind die Rollen des Antonio — Tenor — und des Ben Selim — Bass —, welche in den Händen der Herren *Kaps* und *Bort* ihre Vertretung ohne Schwierigkeit fanden. Die Chöre gingen gut von Statten, und das Orchester unter Leitung des Herrn *Schindelmeisser*, begleitete ausgezeichnet.

Dass sich die Novität für längere Zeit halten werde, ist nicht zu erwarten, und unter Berücksichtigung der ungemein geringen künstlerischen Ausbeute, die sie liefert, auch nicht zu wünschen. Schade nur um die bedeutende, von Seiten der Regie und der Mitwirkenden darauf gewendete Mühe und Arbeit, die eines besseren Gegenstandes würdig gewesen wären.

(Beschluss folgt.)

FEUILLETON

Am 13. Januar fand in Darmstadt eine Gedächtnissfeier *Mendelssohn Bartholdy's* Statt. Der Cäcilienverein, unter Leitung des Herrn *Glöhn* (einem Dilettanten), hatte sie veranstaltet, und es kamen dabei zur Aufführung: die 3 einstimmigen Lieder („im Freien zu singen") zwei zweistimmige aus Op. 63; das bekannte „Es ist bestimmt in Gottes Rath"; Pianoforteconcert in G moll, gespielt von *Kalliwoda* Sohn (einem Zöglinge des Leipziger Conservatoriums); der 114. Psalm, der erste Theil des Paulus.

Die Augsb. Allgem. Zeitung enthält eine Mittheilung über *Orlando Lasso's* Grabstein, der sich im Besitze des Königs von Baiern befindet. (Bekanntlich war *Lasso* unter den Herzogen Albrecht V. und Wilhelm V. hiesiger Kapellmeister.) Die Inschrift des Grabsteines weist als Todesjahr 1595 nach (also nicht 1585, wie man gewöhnlich annahm), und aus den eingegrabenen lateinischen Distichen erhellt, dass *Lasso* 62 Jahre alt wurde; folglich war er nicht 1530, sondern 1533 geboren. Man vergleiche hiermit *C. F. Becker's* biographische Notizen über diesen Komponisten in der Allgemeinen Musikal. Zeitg., Jahrg. 1842, S. 320.

Am 3. Februar wurde in Dresden *Shakespeare's* Sommernachtstraum mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik aufgeführt. Es war zugleich eine Art Gedächtnissfeier für den entschlafenen Meister, da derselbe bekanntlich am 3. Februar geboren war.

Auf dem Breslauer Stadttheater wurden im vergangenen Jahre 118 Opern (darunter vier neue und acht neueinstudirte), 45 Singspiele und Possen mit Musik gegeben. Am häufigsten aufgeführt wurde *Bellini's* Norma und *Meyerbeer's* Robert der Teufel, jede siebenmal; hierauf folgten dessen Hugenotten, *Weber's* Freischütz, *Lortzing's* Czar und Zimmermann, jede sechsmal; dann *Donizetti's* Tochter des Regiments, *Mozart's* Don Juan, *Verdi's* Nebukadnezar, jede fünfmal. — Ueberhaupt wurden *Donizetti*'sche Opern 14mal, *Meyerbeer*'sche ebenso oft, *Bellini*'sche 12mal, *Weber*'sche 11mal, *Mozart*'sche achtmal u. s. w. gegeben.

Der Pensionsfond des Breslauer Theaters besass nach dem Abschlusse am Ende des vergangenen Jahres ein Vermögen von 6836 Thlr., während der Abschluss des Jahres 1846 4025 Thlr. ergeben hatte.

Der Magistrat zu Görlitz macht bekannt, dass er die Reparatur der grossen Orgel der dortigen Kirche St. Petri und Pauli (eines Werkes des berühmten *Casparini*, mit 72 Registerzügen und 58 klingenden Stimmen) auf Empfehlung *Johann Schneider's* in Dresden, dem Orgelbaumeister *Friedrich Jahn* zu Dresden übertragen, wobei die Eigenthümlichkeit des Werkes möglichst habe erhalten werden sollen. *Jahn* habe nun diese Aufgabe in jeder Beziehung meisterhaft gelöst und dadurch die Stadt Görlitz zum lebhaftesten Danke verpflichtet.

Die Pariser *Revue et Gazette musicale* thut alles Mögliche, um Abonnenten zu erlangen. Als Neujahrsgeschenk hat sie ihren Abnehmern nicht weniger als 8 werthvolle Gratisbeilagen gegeben, nämlich: 1) *Fleur de neige*, Album für Gesang mit *Jenny Lind's* Bild und den Liedern derselben; 2) Album für Pianoforte mit *Stephen Heller's* Portrait und Compositionen von demselben, *Alkan*, *Chopin*, *Liszt*, *Prudent*, *Ed. Wolff*; — 3) einen Roman: *Portefeuille de deux cantatrices*, von *Paul Smith*; — 4) einen Brief von *Fétis* dem Vater: *La Musique mise à la portée de tout le monde*; — 5) eine Novelle von *Paul Smith*: *Les sept notes de la gamme*; — 6) Album für Gesang, von *Berlioz*, *Bourges*, *David*, *Eckert*, *Gounod*, *Halevy*, *Kastner*, *Meyerbeer*, *Mendelssohn Bartholdy*, *Panofka*, *Vivier*; — 7) *Album de Piano*, von *Chopin*, *David*, *Goldschmidt*, *Gorin*, *Rosellen*, *Ed. Wolff*; — endlich 8) ein Album von Thomas: *Heures du soir*. — Bei dieser Gelegenheit sei zugleich eines hübschen Albums von *Fred. Bérat* mit zwölf charmanten Romanzen und Chansonetten gedacht, das in Paris erschienen ist.

In Danzig hat *Boisselot's* „Königin von Leon" sehr gefallen, weniger in Dessau, wo sie ziemlich mangelhaft gegeben wurde. — In Moskau ist eine neue Oper: „Esmeralda", Musik von dem russischen Komponisten *Dargomirsky*, mit Beifall aufgeführt worden.

Dem hannoverisch-englischen Vertrage zum Schutze des schriftstellerischen und künstlerischen Eigenthums vom 4. Aug. 1847 ist das Grossherzogthum Oldenburg beigetreten. — Dem ähnlichen Vertrage zwischen Preussen und England haben sich angeschlossen: Sachsen-Weimar, Sachsen-Altenburg, Reuss-Schleiz-Lobenstein, Schwarzburg-Rudolstadt, Schwarzburg-Sondershausen. (Vergl. Allgem. Musikal. Zeitg. 1846, S. 860; 1847, S. 204, 294, 485, 814.)

Auf dem Hoftheater zu Wiesbaden wurden im vorigen Jahre aufgeführt 93 grosse Opern, darunter drei neue: „Das Käthchen von Heilbronn", von *Lux*; „Die Lombarden auf dem ersten Kreuzzug", von *Verdi*; „Schuhdamast", von [illegible]. Unter den neuen kleinen Opern befand sich „Mozart und Schikaneder", mit Musik von *Mozart*.

In Chemnitz haben Stadtrath und Stadtverordnete beschlossen, in der Haupt- und Stadtkirche eine neue Orgel erbauen zu lassen, indem das bisherige Orgelwerk wahrhaft erbärmlich ist. Beauftragt mit dem Baue wurde der bekannte Orgelbaumeister *J. F. Schulze* in Paulinzelle.

In München machte ein 15jähriger Violinvirtuos *Ferdinand Laub* aus Böhmen grosses Aufsehen. Seine Leistungen sollen die eines vollendeten Künstlers sein. — Auch in Augsburg hat er Concerte gegeben.

Adam's „Sennhütte" hat in Schwerin entschieden gefallen. *Boisselot's* Oper „Die Königin von Leon" (Ne touchez pas à la reine) wird zu Wien auf dem Karltheater als Lustspiel gegeben unter dem Titel: Isabella, Königin von Aragonien oder Sehen und doch nicht berühren.

Fräulein *Charlotte Mayer*, frühere Primadonna in Leipzig, folgt zu Ostern 1848 einem Rufe an das Stadttheater zu Hamburg.

Am 31. Dezember v. J. starb in Florenz *Giuseppe Magnelli*, Kapellmeister des Grossherzogs von Toskana, mehr als 80 Jahr alt.

Am 30. Januar fand in Hildesheim, durch den dortigen Cäcilienverein, eine Gedächtnissfeier für *Mendelssohn Bartholdy* Statt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Felix Mendelssohn Bartholdy's
grössere Gesangwerke
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

Op. 42. Der 42. Psalm: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser"

Partitur 4 Thlr. — Klavierauszug mit Text 2 Thlr. — Klavierauszug ohne Text 1 Thlr. — Klavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr. 2 Ngr. — Singstimmen compl. 1 Thlr. 10 Ngr. *Sopr.*, *Tenor* I., *Tenor* II., *Bass* I., *Bass* II. à 12½ Ngr. Chorstimmen (*Sopran*, *Alt*, *Tenor*, *Bass*) à 5 Ngr. Orchesterstimmen compl. 5 Thlr. — *Violine* I., *Violine* II., *Bratsche*, *Violoncell* m. *Bass* à 10 Ngr.

Op. 51. Der 114. Psalm: „Da Israel aus Egypten zog", für achtstimmigen Chor und Orchester.

Partitur 5 Thlr. — Klavierauszug mit Text 2 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen compl. 1 Thlr. 15 Ngr. *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt* I., *Alt* II., *Tenor* I., *Tenor* II., *Bass* I., *Bass* II. à 5 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 10 Ngr. *Violine* I. 5 Ngr. *Violine* II. 7½ Ngr., *Bratsche* 5 Ngr., *Violoncell* mit *Bass* 7½ Ngr.

Op. 52. Lobgesang. Eine Symphonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift.

Partitur 12 Thlr. — Klavierauszug mit Text 3 Thlr. 15 Ngr. — Klavierauszug zu 4 Händen 4 Thlr. — Klavierauszug zu 2 Händen 3 Thlr. — Singstimmen compl. 2 Thlr. — Solostimmen: *Sopran* I. 10 Ngr., *Sopran* II. 2½ Ngr., *Tenor* 10 Ngr. Chorstimmen: *Sopran*, *Alt*, *Tenor*, *Bass* à 10 Ngr. Orchesterstimmen 10 Thlr. — Quartettstimmen: *Violine* I. 1 Thlr. 15 Ngr., *Violine* II. 1 Thlr., *Bratsche*, *Violoncell* mit *Bass* à 1 Thlr.

Op. 61. Ein Sommernachtstraum von Shakespeare.

Partitur 12 Thlr. — Klavierauszug mit 4händiger Begleitung und Text vom Komponisten 5 Thlr. — Klavierauszug mit 2händiger Begleitung 3 Thlr. — Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen compl. 1 Thlr. — *Sopran-Solo* (Erste Elfe) 5 Ngr., *Sopran-Solo* (Zweite Elfe) 2½ Ngr. Chorstimmen: *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt* I., *Alt* II. à 5 Ngr. Orchesterstimmen —

Op. 69. 3 Motetten. (Chöre beim Gottesdienst zu singen.)

No. 1. „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren."

Partitur 20 Ngr. Singstimmen compl. 10 Ngr. *Sopran*, *Alt*, *Tenor*, *Bass* à 2½ Ngr.

No. 2. „Jauchzet dem Herrn, alle Welt."

Partitur 20 Ngr. Singstimmen compl. 10 Ngr. (*Sopran*, *Alt*, *Tenor*, *Bass* à 2½ Ngr.

No. 3. „Mein Herz erhebet Gott den Herrn." Für Chor und Solostimmen.

Partitur 1 Thlr. — Singstimmen compl. 20 Ngr. *Sopran*, *Alt*, *Tenor*, *Bass* à 5 Ngr.

Festgesang. „Begeht mit heil'gem Lobgesang", für Männerchor und 2 Orchester von Blechinstrumenten (zur Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig stattfindenden Feierlichkeiten komponirt).

Partitur (geschrieben) netto 2 Thlr. — Erstes Orchester (geschrieben) netto 2 Thlr. 12 Ngr. Zweites Orchester (geschrieben) netto 20 Ngr. Klavierauszug 1 Thlr.

Lied daraus: Vaterland in deinen Gauen, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 5 Ngr.

Verleih uns Frieden (Da nobis pacem, Domine), Gebet nach Luther's Worten für Chor und Orchester.

Partitur 20 Ngr. Klavierauszug 10 Ngr. Singstimmen compl. 7½ Ngr. *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt*, *Bass* à 2 Ngr.

J. Haydn's Symphonien à 4 ms. im anerkannt besten Arrangement von C. Klage.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Haydn, Jos., Symphonie No. 21 arr. à 4 ms. p. Klage. D-dur. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — **Symphonie No. 22. arr.** à 4 ms. p. Klage. G-dur. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Sammlung wird in der Weise fortgesetzt, dass von 2 zu 3 Wochen eine neue Nummer erscheint, so weit die getroffene strenge Auswahl es gestattet.

So eben ist erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Ferd. Gumbert's
Auswahl von 12 neuen beliebten Gesängen aus Frankreich
für 1 Singstimme mit Begl. des Piano. 2 Lief. à 17½ Sgr.
Dieselben einzeln mit *französischem* Text à 5 Sgr.

In Frankreich haben diese Kompositionen von *Grisar*, *Niedermeyer*, *Labarre*, *Puget*, *Arnaud*, *Masini*, *Adhémar* und *Concone* in vielen Concerten Furore gemacht, so dass in kurzer Zeit mehrere Auflagen nöthig geworden sind. Die deutsche Bearbeitung des beliebten Liederkomponisten Gumbert wird gewiss sowohl bei Künstlern wie Dilettanten gleichen Anklang finden.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten.
Verlag von **Schuberth & Comp.** in Hamburg

Beethoven, L. v., Sonate f. Pfte. op. 2. No. 2. Pracht-Ausg. 22½ Sgr.

Burgmüller, Ferd., Champagner-Rondo, No. 2, über *Lumbye* Champagner Galopp. 10 Sgr.

— — „Den Manen der Herzogin von Choiseul-Praslin." Melancholie-Walzer f. Pianoforte. 5 Sgr.

Fesca, Alex., Notturno für Sopran m. Piano. op. 33. No. 4. 7½ Sgr.

Krebs, C., „An Adelheid." Lied, f. Piano allein, übertr. vom Komponisten. 12½ Sgr.

— — Dieselbe als Rondino, arr. v. *Ferd. Burgmüller*. 10 Sgr.

Krug, D., „Ende vom Lied," f. 1 Singstimme m. Piano. op. 22. 10 Sgr.

Schindelmeisser, L. (Kapellmeister), 2 Charakterstücke. 1 Thlr.

Turanyi, C. v., Trio p. Piano, Viol. et Vello. op. 6. 3 Thlr. 10 Sgr.

Welsher, A., 3 Lieder f. Sopr. oder Tenor m. Pfte. op. 3. 12½ Sgr.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

G. W. Körner in Erfurt:

Höpner, C. G., 17 Orgelstücke. Op. 14. 9 Sgr.

Krebs, J. L., Orgelkompositionen Heft 1. 7½ Sgr.

Scheibner, G. G., Fuge. H-moll. 5 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten März. Nr. 9. 1848.

Inhalt: Ueber F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Elias. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Hamburg. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Ueber

F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium
Elias.

Von *Otto Jahn.*

(Beschluss.)

Den zweite Theil beginnt mit einer Sopranarie. Die sanft mahnende Klage „Höre Israel, höre des Herren Stimme! Ach, dass du merktest auf sein Gebot!“ wird zum feurigen Anfeuln „Ihr! ich bin euer Tröster. Weiche nicht, denn ich bin dein Gott, ich stärke dich!“ Ein lebhafter Chor, frisch und kräftig, fällt unmittelbar ein, und führt die Stimmung fort: „Fürchte dich nicht, spricht unser Gott, fürchte dich nicht, ich bin mit dir!“ Ein ist eine schöne Steigerung in diesen Sätzen, die sich vortrefflich zu einer Einheit abschließen, wie die Stimmung kräftigen, mehrungsvoller wird, wächst die Bewegung, die Mittel werden grösser, die Behandlung breiter, massenhafter, was namentlich auch von der Instrumentation gilt, die Anfangs fein und zart zu glänzendes Pomp gesteigert wird. Unbegreifen mögen sie einen ganz speziellen mendelssohn schen Charakter, namentlich der Chor, in dem mitunter Reminiscenzen an Früheres vorkommen, wie z. B die Trompetenmelodien, obwohl keine ganze Uebereinstimmung vorhanden ist, mit der Weise, wie sie im Paulus zu dem Chore „Mache dich auf, werde Licht!“ angewandt werden, sehr verwandt sind.

Wer sind durch diese Einleitung so die Stimmung versetzt, auf welcher das nun folgende Recitativ des Elias beruht, der ohne Menschenfurcht im Vertrauen auf Gott vor den König tritt und ihm die Strafe verkündigt, die ihn und sein Volk treffen wird. Eigenthümlich, ernst und fest und zugleich gehaltsvoll ist die Verkündigung gehalten: „Denn der Herr wird Israel schlagen, wie ein Rohr im Wasser bewegt wird, und wird Israel übergeben um eurer Sünde willen“ Unmittelbar daran schliesst sich eine lebhaft bewegte Szene, worin die Königin das Volk aufreizt gegen Elias, das auch einigen Widerstreben, in einem stürmischen Chore — der übrigens in dem ganzen Behandlungsweise an Aehnliche im Paulus erinnert — den Tod des Elias verlangt. Es ist dies eine von den Szenen, welche den Sohne des Dramatischen haben, während sie in der That ganz undramatisch sind; ihr Charakteristisch derselben ist allmählige Lebhaft, und herbei hauptsächlich auf der geschickten Benutzung gewisser Momente der Situation, welchen ihre Wirkung nicht leicht verfehlen; so der rasche Wechsel kurzer Reden der Königin und des Volks, die verschiedene Betonung der Anrufe in den verschiedenen Stimmen in dig m, was den Ausdruck leidenschaftlicher Erregung begünstigt. Es ist daher begreiflich, dass der Künstler diesen dankbare Situation benutzte, um so mehr, als durch die lebendige Schilderung der drohenden Gefahr die folgende Szene, wo Elias sich vor derselben in die Wüsten zurückzieht, erst gehörig motivirt erscheinen kann.

Und dennoch glaube ich, dass auch der ganzen Anlage des Oratoriums diese Szene unverhältnissmässig angeschlitzt ist. Die gegenüberstehende Stellung, welche Elias dem Könige gegenüber nimmt, der hauptsächlich durch den Einfluss der Königin sich der Abgötterei zugewendet hat, und welche die fortwährenden Kämpfe und Verfolgungen hervorruft, in denen das ganze Leben des Elias sich bewegt, sowie die Kraft seines Charakters auch in ihnen bewährt, ist recht die Grundlage des Oratoriums. Man sieht, dass die Grundlage eines wahrhaft dramatischen Gestaltung abenteuert gebrochen sind, und die Wurzel der Handlung, der Conflikt verschwunden, insbesond ausgeprägter Charakters, ist damit abgeschnitten. An und für sich ist das vollkommen gerechtfertigt, allein wenn dieses Verhältnis gleichwohl vorausgesetzt und an einzelnen Momenten des Entwickelung der Oratoriums als ein selbständiges Element eingeführt wird, so hat das etwas Störendes und Befremdendes, man weiss nicht, wohin man es zu bringen hat. Dass wie die historische Kenntniss dieses Verhältnisses, die uns freilich schnell orientirt, mit hinzubringen, kann man natürlich so wenig gelten machen, als eine Voraussetzung auf das Textbuch, das aber Alles beleuchtet — das Kunstwerk soll in sich und durch sich verständlich sein. Es zeigt sich aber, dass auch hier, was entwendig war, um den innern Zusammenhang herauszustellen, der einmal gewählten Form wegen mehr als billig ausgeschaltet worden ist; die einfache Erzählung hätte dies rein Faktische in den angemessenen Kürze hierher und dadurch des ausführlichen Darstellung des Wesentlichen

den Grund bereitet. Ebenso unverkennbar ist es, dass auch die musikalische Behandlung an denjenigen Stellen, welche nicht nothwendig aus der Grundidee des Ganzen hervorgegangen sind, weniger tief und bedeutend ist, sondern sich mit einer mehr äusserlichen Charakteristik begnügt.

Die folgende Szene ist dagegen in ihrer edlen Einfachheit eine der schönsten des Oratoriums, und gehört wohl überhaupt zu dem Schönsten, was *Mendelssohn* geschrieben. Auf die Mahnung des Obadja, der drohenden Gefahr auszuweichen, zieht Elias in die Wüste; in dem tiefen Schmerze, dass sein Wirken vergeblich gewesen, wünscht er seinen Tod herbei: „Es ist genug! So nimm nun Herr meine Seele", in einer einfach schönen Cantilene mit obligatem Violoncell. Dann in lebhafterem Unmuthe: „Ich habe geeifert um den Herrn, — denn die Kinder Israels haben — deine Propheten mit dem Schwert erwürgt", der durch den schmerzlichen Ernst: „Und ich bin allein übrig geblieben", wieder zur wehmüthigen Resignation gemässigt wird: „Es ist genug, so nimm nun Herr meine Seele." Der Schmerz und der Druck, der auf der Seele des kräftigen Mannes ruht, der kein Ende seines vergeblichen Kampfes sieht, ist ohne alle Beimischung von Weichlichkeit, schön und edel ausgedrückt. Und dem zum Tode Ermatteten ist himmlischer Trost nahe; wie er schläft unter dem Wachholder in der Wüste, lagern sich um ihn die Engel des Herrn, und es ertönt ein Terzett von Frauenstimmen ohne Begleitung: „Hebe deine Augen auf zu den Bergen, von welchen dir Hilfe kommt!" ein Satz von ungemein lieblichem Wohllaute, so zart und kräftig, so einfach und klar, als könnte es nicht anders sein, der Ausdruck des reinsten, heitersten Friedens. An die letzten Worte desselben: „Der dich behütet, schläft nicht", schliesst sich der Chor an: „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht; wenn du mitten in Angst wandelst, so erquickt er dich." Auch hier ist dieselbe ruhig heitere Stimmung festgehalten und auf die anmuthigste Weise ausgedrückt; der Gegensatz: „Wenn du mitten in Angst wandelst" giebt nur eine leise Schattirung, welche den Ton des innigen Vertrauens noch hebt, klar und durchsichtig fliesst der Chor dahin und gibt dieser ganzen Situation einen wohlthätigen Abschluss.

Nun ergeht an Elias der Befehl, sich auf den Berg Horeb zu begeben, er aber, schwermüthig und ermüdet über sein vergebliches Thun, hofft nicht mehr mit seiner Kraft etwas auszurichten: „Ach, dass du den Himmel zerrissest und führest herab! — Warum lässest du sie irren von deinen Wegen und ihr Herz verstocken, dass sie dich nicht fürchten? O dass meine Seele stürbe!" Da ergeht an den Verzagten die Mahnung: „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn, der wird dir geben, was dein Herz wünscht. Befiehl ihm deine Wege und hoffe auf ihn, stehe ab vom Zorn und lass den Grimm." In einem Altsolo werden diese Worte einfach und innig, wie eine herzliche, sanfte Ermahnung vorgetragen, denen dann der Chor die Bekräftigung hinzusetzt: „Wer bis an das Ende beharret, der wird selig." Der Friede eines in festem Gottvertrauen ruhig und klar gewordenen Gemüthes ist in diesem Chor innig und wahr ausgesprochen, und es mag Wenigen gelingen, eine Stimmung, die ohne alle Leidenschaft und jeder äusserlichen Charakteristik unfähig ist, so tief und wahr aufzufassen, dass sie einen bei der festesten Ruhe von innerem Leben erwärmten künstlerischen Ausdruck gewinnt. So ist der Eindruck ein wahrhaft reinigender und im edelsten Sinne rührend. Die musikalische Gestaltung entspricht völlig der Stimmung, aus dem einfachen, gleich Anfangs klar und vollständig ausgesprochenen Grundgedanken wächst die weitere Ausführung in fester Geschlossenheit ohne irgend einen fremden Schmuck organisch hervor.

Diese beiden Szenen lassen die Vorzüge der feinen, symbolischen Komposition klar erkennen. Von einer bestimmten Handlung ist hier gar nicht die Rede, es ist nur Darstellung des inneren Gemüthszustandes des Elias, den aber nicht er selbst allein vor uns ausspricht; vielmehr findet auch der, was verborgen im Inneren des Menschen ihm selbst unbewusst waltet, hier einen objektiven Ausdruck und damit den Charakter höherer, über das Individuum hinausreichender Wahrheit. Dadurch, dass dieser Ausdruck des Allgemeinen durch die Darstellung des Individuellen hervorgerufen wird, sich auf dieses bezieht und dasselbe verklärt, erscheint er nicht als ein Abstraktes, sondern innerlich nothwendig und wahrhaft lebendig, und vollendet so die künstlerische Darstellung.

Jetzt empfinden wir, dass Elias würdig ist, aus seiner Verzagtheit durch die Erscheinung des Herrn aufgerichtet zu werden, und so gebietet ihm der Engel, sein Antlitz vor dem Nahen Gottes zu verhüllen.

Die Erscheinung des Herrn selbst war ohne Zweifel eine der grössten und schwierigsten Aufgaben, obwohl die poetische Schilderung in der heiligen Schrift auch für die musikalische Darstellung vortreffliche Motive darbot. Eine andere Darstellungsweise als die erzählende war hier gar nicht möglich, und sie ist daher auch gewählt, aber schon die Form, in der sie auftritt, indem sie dem Chor in den Mund gelegt ist, zeigt, dass es hier auf mehr als eine blose Erzählung abgesehen ist, dass vielmehr die imposante Gewalt der Naturerscheinungen und die tiefste Erregung des Gemüths vor dem Heiligsten und Grössten ihren gemeinsamen, einigen Ausdruck finden sollen. Dazu sind alle Kräfte der Singstimmen und des Orchesters aufgeboten; allein hier, wo das Ungewöhnlichste darzustellen war, fühlt man sich gewissermaassen überrascht durch die Strenge der Form, welche man in der allgemeinen Anlage, wie im Einzelnen wahrnimmt. Das zeugt von der sicheren Hand des Meisters, der auch hier nicht über das Maass hinausging, und gibt dem Ganzen, so bewegt und eigenthümlich es gehalten ist, eine grosse Festigkeit und Klarheit. Das zweimal wiederkehrende: „Der Herr ging vorüber!" und das im Ausdrucke so verschiedene, ebenfalls sich wiederholende: „Aber der Herr war nicht im Sturmwind (im Erdbeben, im Feuer)" machen ganz bestimmte rhythmische Abschnitte und fassen die bewegten Schilderungen des Sturmwindes, Erdbebens und Feuers wie in einen Rahmen ein. Für diese selbst ist

Google

höchst glücklich die canonische Form gewählt, welche, während sie mit einem starken Bande, wie durch eine Naturnothwendigkeit, gezügelt scheint, zugleich etwas unaufhaltsam Treibendes und Drängendes hat, das den Zuhörer in der gespanntesten Aufmerksamkeit erhält. Dies wird durch die Begleitung gesteigert, welche theilweise in rascher Bewegung fortreibt, theils in schweren Massen hineinschlägt, besonders aber durch die eigenthümliche Behandlung der Bässe, welche meistens lange auf einem Tone ruhen. Da aber über denselben die Harmonieen in rascher Folge wechseln, so gewährt dies Beharren auf einem Tone, der nur vorübergehend als wahrer Grundton erscheint, keine Beruhigung, sondern treibt nur noch mehr. Nachdem in den Worten „Aber der Herr war nicht im Feuer" die höchste Kraft konzentrirt ist, tritt dann die Befriedigung ein: „Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen", die Harmonie wird einfach und klar und strebt schnell dem reinen Dreiklange zu, auf dem sie lange unbeweglich ruht. Dann tritt mit den Worten: „Und in dem Säuseln nahte sich der Herr" eine leise Bewegung ein, melodisch wie harmonisch sehr gemässigt, und führt in breiter Ausführung die wohlthätige Beruhigung nach so heftiger Aufregung herbei. Eine musikalische Malerei ist dabei nicht angewendet, der Komponist hat nicht etwa versucht, die Naturerscheinung musikalisch nachzuahmen oder unmittelbar darzustellen, wohl aber hat er von der Freiheit mit richtigem Takt Gebrauch gemacht, wo ein musikalisches Element in der wirklichen Natur hervortritt, dieses zu benutzen, indem er es zu einem künstlerischen Motive seiner Darstellung erhebt und ausbildet. Dieses Rechts bedient sich der Dichter in der Sprache wie im Rhythmus, in der Musik greift es freilich viel weiter, weil der musikalischen Elemente viele durch die ganze Natur zerstreut sind. Das gibt denn auch wohl zu dem Missverständnisse Veranlassung, den Naturlaut nachahmend in das Kunstwerk zu übertragen, was nur in seltenen Fällen als Scherz zugestanden werden kann. Davon ist es aber gänzlich verschieden, und sollte gar nicht Malerei genannt werden, wenn für den Musiker, der durch eine Erscheinung der Natur schöpferisch angeregt ist, bei der Darstellung dessen, was sie in seinem Innern erweckt hat, die Verwandtschaft dieser Erscheinung mit gewissen Elementen der Musik einen nothwendigen Einfluss auf die Gestaltung der Form ausübt. Und dieses gilt auch von dem vorliegenden Falle.

Ein richtiges Gefühl bestimmte *Mendelssohn*, die Erscheinung hiermit nicht abzuschliessen, sondern auch den Eindruck der Gegenwart des Herrn festzuhalten. Sehr glücklich sind dazu die Engel gewählt, welche das „Heilig!" singen. Dieser Satz: Soloquartett von Frauenstimmen mit Chor, von sehr einfacher Erfindung und einem entschieden liturgischen Charakter, macht durch geschickte und eigenthümliche Behandlung aller Mittel, der vokalen wie der instrumentalen, den Eindruck eines feierlichen Glanzes und gibt dem vorhergehenden Chor einen grossartigen Abschluss.

Es ist unverkennbar, dass nach dieser Erscheinung es schwer hält, eine Steigerung hervorzubringen; überhaupt war es keine kleine Aufgabe, dem Oratorium einen würdigen Schluss zu geben. Denn Elias tritt als handelnde Person nicht wieder auf, seine Himmelfahrt steht als ein vereinzeltes Faktum da, das nicht durch nähere Umstände einer ausgeführteren Darstellung fähig ist, und bleibt selbst hinter dieser in Verklärung zurück. Das tritt auch in der künstlerischen Behandlung hervor, der Schluss ist nicht ganz gleichmässig und etwas zu gedehnt.

Elias wird geheissen, wiederum hinab zu ziehen gen Israel; wenn dieses Gebot aber demselben Engelchor in den Mund gelegt wird, der so eben das „Heilig" sang, so scheint mir das ein unverhältnissmässiger Aufwand von Mitteln zu sein, um so mehr, als kein Erfolg dieser Aufforderung zu Tage kommt. Denn Elias spricht freilich seinen freudigen Gehorsam aus, allein handeln sehen wir ihn nicht mehr. Die Arie ist rhythmisch und harmonisch eigenthümlich, und drückt die ruhige Heiterkeit des Greises aus, der mit freudigem Vertrauen dem Tode entgegensieht, aber den Stempel einer gewaltigen Natur, die bis zum letzten Augenblicke thatkräftig bleibt, trägt sie nicht. Daher gerade an diese Arie sich die Worte des folgenden Chors: „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer" weniger passend anschliessen. Alles, was zunächst vorhergeht, hat uns vielmehr die Vorstellung des lebensmüden Greises gegeben.

Der eben genannte Chor berichtet in kurzen Andeutungen die Himmelfahrt des Elias. Es war ein kühnes Unternehmen, auf jenen Chor, der die Erscheinung Gottes schildert, einen zweiten doch immer sehr verwandten Inhalts so bald folgen zu lassen. Er ist aber in einem von dem ersteren ganz verschiedenen Geist aufgefasst worden. Dort gibt der Schauer des Ueberirdischen dem Ganzen den eigenthümlichen Charakter, hier ist das Wunder der Himmelfahrt nicht das, was die Stimmung bedingt; diese erscheint vielmehr als nothwendiger Schluss eines so ausserordentlichen Lebens, der Grundton ist vielmehr die Bewunderung einer so kraftvollen, mächtigen Natur, wie sie sich in Elias offenbart. Daher ist die ganze Haltung dieses Chors eine ungemein kräftige, energische, ja fast kann man sagen, eine kräftigere als Elias selbst sie zeigt.

Vergegenwärtigt man sich die einzelnen Züge des mit so grosser Vorliebe dargestellten Elias zu einem Bilde vereinigt, so wird man finden, es ist nicht der eisenfeste Mann, der mit unbeugsamem Muthe dem König und dem Volke, der von Gott abgefallen ist, keine Gefahr achtend, mit flammendem Wort entgegentritt, der Prophet des Herrn, der ein eifriger Gott ist und der Väter Missethat an den Kindern heimsucht, es ist nicht der harte Mann, der die Priester Baals selber schlachtet. *Mendelssohn*'s Elias ist vor Allem der fromme Mann, der des festen Glaubens ist, dass Gott ihn erhört, wenn er zu ihm betet; in diesem Vertrauen, das zur innigen Begeisterung wird, thut er Wunder, ermahnt er mit Ernst und Würde, augenblicklich wallt auch leidenschaftlicher Zorn in ihm auf; aber Eifer und Härte sind nicht die Grundzüge seines Charakters, er ist weich und mitleidig, tiefer Kummer fasst ihn, dass

man seiner Warnung nicht achtet, und nur die Erscheinung Gottes richtet ihn wieder auf. Daher sind alle Züge eines warmen und tiefen Gefühls, eines innigen und kräftigen Gemüthes mit Vorliebe hervorgehoben und in der Darstellung besonders gelungen; Elias erscheint zwar nirgends schwächlich und sentimental, vielmehr stets in edler und kräftiger Würde, allein der Elias, den der Chor schildert: „Sein Wort brannte wie eine Fackel, er hat stolze Könige gestürzt, er hat auf dem Berg Sinai gehört die zukünftige Strafe und in Horeb die Rache“, ist nicht der Elias des Oratoriums.

Auf die Himmelfahrt folgt ein allgemeiner Schluss, der auf den hindeutet, der nach Elias kommen wird, dem Grundgedanken nach völlig angemessen, nur scheint er mir zu weit ausgesponnen zu sein. Das gleich folgende Tenorsolo: „Dann werden die Gerechten leuchten, wie die Sonne“, schliesst sich seinem Inhalte nach nicht recht präzis an und ist nach der Erfindung und Ausführung auch, nicht blos bei dem vorhergehenden kräftigen Chor, etwas matt und weich. Dagegen sind das dann folgende Recitativ und der Chor: „Aber einer erwacht von Mitternacht“ ernst und gross, und von einer gewissen Feierlichkeit, die dem symbolischen Charakter derselben vortrefflich entspricht. Leider wird dieser Eindruck durch das Quartett: „Wohlan, alle die ihr durstig seid, kommt her zum Wasser, kommt her zu ihm“ einigermaassen geschwächt, der der Steigerung nicht entspricht, die namentlich am Schlusse gefordert wird. Der letzte Chor geht dann nach einer breiten Einleitung, in eine lebhafte Fuge: „Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name“ über, die in einfacher Weise dem Oratorium einen kräftigen und glänzenden Schluss gibt.

Ich habe in diesen Bemerkungen den Entwickelungsgang des Oratoriums, wie ich ihn glaube auffassen zu müssen, darzulegen gesucht. Ein näheres Eingehen auf Einzelnheiten, namentlich Analysen so vieler schöner und feiner Züge, habe ich mir versagt; mit einer blosen Beschreibung wird meistens nicht viel erreicht, und das rein Technische überlasse ich besser den Männern vom Fache, mir kam es auf die allgemeine ästhetische Würdigung an. Wo ich daher mit den Intentionen des Meisters nicht übereinstimmen konnte, habe ich meine abweichende Meinung zu begründen gesucht, wie ich es ihm gegenüber gethan haben würde, wenn mir diese Freude beschieden gewesen wäre. So habe ich es für eine Pflicht der Pietät gehalten, mit redlichem Bemühen so viel an uns ist dahin zu streben, dass das Werk, das er uns hinterlassen hat, uns auch wahrhaft förderlich werde.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Sechzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 24. Februar. — Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Cavatine aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Elise Vogel*. — Ouverture zu Coriolan von *L. van Beethoven*. — Duett aus Jessonda von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Vogel* und Fräulein *Schloss*. — Schottische Lieder von *L. van Beethoven* (mit Begleitung von Violine, Violoncello und Pianoforte), gesungen von Fräulein *Elise Vogel*. — Symphonie von *Niels W. Gade* (Nr. 1. C moll).

Die Ouverture zur Zauberflöte bin ich von andern Orten her gewohnt ein wenig schneller, die zu Coriolan ein wenig langsamer zu hören. Daher wurde diesmal auch die gewohnte Wirkung auf mich um ein Weniges verringert. Dies ist eine Bemerkung, kein kritisches Argument, was etwa einen Tadel aussprechen und unterstützen soll. Ich halte überhaupt den Streit über falsches Tempo zwischen Dirigenten und Dirigirten unter zehn Fällen neunmal für unentscheidbar, nicht blos weil die Gewohnheit, sondern auch der momentane körperliche Zustand mit dirigiren und auch mit hören kann. Bei abgespannten Nerven und langsamem Puls erscheint heute vielleicht dasselbe Tempo zu schnell, das man gestern, bei feurig wallendem Blute, für zu langsam erklärte. Von solchen Dingen hängt das Urtheil über eine Kunsterscheinung mit ab, und wahrlich nicht blos in's Tempo mischen sie sich zuweilen.

Fräulein *Elise Vogel* trat nach ihrem Aufenthalt in Paris, wo sie kurze Zeit den Unterricht *Garcia's* genossen, gestern zum ersten Male wieder bei uns auf. Sie scheint an Klangfülle und bestimmtem, sicherem Anschlage gewonnen zu haben und erhielt reichen Beifall.

Herr Musikdirektor *Gade* wurde vor Beginn seiner Symphonie vom Publikum freudig empfangen, und das vortrefflich ausgeführte Werk erhielt nach jedem Satze stürmischen Applaus. Diese erste Symphonie war es, welche, von *Mendelssohn* nach Ansicht der Partitur warm empfohlen, dem Komponisten den Dirigentenplatz zuerst neben jenem Meister, und nach dessen Hinscheiden die alleinige Direktion der Gewandhausconcerte verschaffte. *Gade* ist ein würdiger Nachfolger des unvergesslichen Meisters als Komponist wie als Dirigent. Er ist gegenwärtig erst dreissig Jahre alt, und so darf die Musikwelt noch manche bedeutende Emanation seines reichen, schöpferischen und eigenthümlichen Tongeistes erwarten.

Leipzig. — Die ersten drei Quartettunterhaltungen im Saale des Gewandhauses brachten uns folgende Werke: Quartetten, von *Mozart*, D moll, *Haydn*, F dur, *Beethoven*, C dur (Op. 59, 3) und F dur (Op. 59, 1), *R. Schumann*, A dur (Op. 41, 3); Quintetten, von *Onslow*, D moll, *Mozart*, für Klarinette und Quartett, in A, *Beethoven* (Op. 16) für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn; ausserdem noch *Mendelssohn's* Oktett. Die ausführenden Künstler waren Herr Concertmeister *David*, erste Violine, die Herren *Klengel* und *Sachse*, abwechselnd zweite Violine, Herr Musikdirektor *Gade*, Viola, und die Herren *Wittmann* und *Cossmann*, abwechselnd, Violoncello. Letzterer, bekanntlich jetzt Mitglied unseres Orchesters, zeigte sich, wie früher bereits als ausgezeichneter Virtuos, nun auch als vortrefflicher Quartettspieler, eine Doppelgabe, die eben nicht zu häufig angetroffen wird. Dass bei solchen vereinigten Kräften die Ausführung der Meisterwerke im Ganzen höchst befriedigend ausfallen musste

Digitized by Google

bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung. Ueber einzelne, höchst seltene und unbedeutende schwächere Momente wird der mit den Schwierigkeiten solcher Leistungen vertraute Praktiker kein Aufhebens machen. Es ist nun einmal dem Menschen nicht vergönnt, absolute Vollkommenheit durchaus zu erreichen. Unter den vorgeführten Werken erregte das Quartett von *Schumann* grossen Enthusiasmus, und es ist interessant, zu bemerken, wie diesem Komponisten die allgemeinere Theilnahme sich mehr und mehr zuwendet. — Herr *Karl Mayer* führte in dem *beethoven*'schen Quintette die Pianofortestimme aus, hätte sich aber durch kleine, zwischen den verschiedenen Sätzen geschobenen Interludien die Gunst des Publikums, die er sich durch seine Virtuosenleistungen in den Gewandhausconcerten in so hohem Maasse errungen, beinahe verscherzt. Auch dürfte er bei künftigen Produktionen der Art wohl den Geist des Werkes tiefer aufzufassen und den Virtuosen mehr zu vergessen haben.

Aus Berlin. (Die königl. und die italienische Oper.) Von der letzteren, der ital. Oper habe ich seit dem September v. J. in diesem Bl. nichts verlauten lassen; es waren damals nur zwei Opern der neuen Stagione und der neuen Sängertruppe (für 18⁴⁷/₄₈) zu Gehör gekommen, weshalb ein Urtheil der Kritik über die Kräfte und Leistungen des fremdländischen Vokalinstituts nicht geschlossen werden konnte. Jetzt sind wir hinlänglich unterrichtet, und wollen offen unsere Meinung sagen. Sie wird im Wesentlichen nirgends von der abweichen, welche wir im Feuilleton der berliner Zeitungshalle auszusprechen Gelegenheit hatten, nur muss sie in einer rein musikalischen Interessen gewidmeten Zeitung ausführlicher und in bestimmterer Form auftreten.

Die hiesige italienische Oper wird von der hiesigen Kritik nicht nur sehr milde und schonend beurtheilt, sondern von manchen Feuilletonisten sogar, der Himmel mag wissen weshalb, weit über Verdienst belobt. Die Milde und die Schonung haben vernünftigen Grund, denn wenn die kritischen Stimmen der hiesigen politischen Zeitungen sich mit rücksichtsloser Schärfe über die Leistungen der ital. Oper aussprechen, so würde die Theilnahme des Publikums für dieses Institut ganz und gar absterben und seine Existenz in bedenkliche Frage gestellt werden.

Das gänzliche Verstummen der italien. Oper in Berlin wäre aber aufrichtig zu bedauern, denn ihre Thätigkeit ist für das Studium und Verständniss der Vokalmusik von wesentlichem Interesse, hauptsächlich deshalb, weil sie, die ital. Oper, ein passendes Moment bildet, der bornirten Stagnation und arroganten grund- und urtheilslosen Einseitigkeit des berliner musikalischen Geschmackes wenigstens in Etwas entgegenzuwirken.

Wir sind durch jahrelange Erfahrung überzeugt, dass unter allen europäischen Grossstädten Berlin in musikalischen Dingen, namentlich in Bezug auf Gesang und Gesangmusik, das ungebildetste, vageste Urtheil und den korrumpirtesten Geschmack besitzt. Wir haben es zu oft erlebt, dass eine ohne alle Kunst, ohne musikalischen Sinn und Verstand herausgedonnerte Phrase einer starken und ungeschulten Stimme wüthend beklatscht wird, während eine feine, geistreiche, vollendet ausgeführte Nuance spurlos vorübergeht.

Es ist notorisch, dass hier seit zwei Jahrzehenten weder eine Sängerin, noch ein Sänger gebildet wurde, von der oder von dem man sagen könnte, dass sie in der musikalischen Welt Epoche gemacht. Freilich hält man hier für die besten Gesanglehrer und honorirt am Besten diejenigen, die nie singen konnten, noch auch nur kunstgemäss den Text aussprechen können.

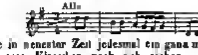
Nun aber thut sich Berlin gar viel auf seinen guten Geschmack für klassische Musik zu Gute. Unter „klassischer" Musik versteht man hier solche, deren Komponisten seit einem halben oder wenigstens seit einem viertel Jahrhundert im Grabe ruhen — nämlich Werke von *Bach*, *Händel*, *Gluck*, *Haydn*, *Mozart*. *Beethoven* ist schon eine mehr oder weniger fragwürdige Gestalt, denn Herr *Rellstab* kann die neunte Symphonie (die letzte Messe [missa solemnis] kennt er kaum dem Namen nach) noch immer nicht hinlänglich klassisch finden, und die klassischen Gründlinge, die im Wasser seiner Recensionen schwimmen, sind ganz und gar seiner Ansicht.

Die Erzklassiker sind hier die Abonnenten der Symphoniesoiréen. Merkwürdige musikalische [illegible]! Leute von so tapferen, grossartigen Ohren, so tadelloser Nervenstärke und enormer Gesässesdauer, dass es ihnen ein Kleines wäre, alle neun *beethoven*'schen Symphonieen hinter einander weg und zum Dessert noch ein paar *weber*'sche Ouverturen, nebst einigen Rondo's *haydn*'scher Symphonieen zu hören. — Neue Musik, mag der Komponist nun leben oder, wie *Franz Schubert*, seit zwei Decennien todt sein, ist diesem klassischen Publikum ein Gräuel. Denn erstens hält *Rellstab* nichts von Neuerungen, und dann fürchtet sich Einer vor dem Andern — (hier kennt sich fast Alles von Angesicht zu Angesicht, wenn auch nicht näher) — sein Wohlgefallen oder seine Missstimmung laut werden zu lassen, um sich nicht in den Verdacht des Unklassischen zu bringen. *Hamerk* hat in der Zeitungshalle einen ganz allerliebsten Beifallsthermometer der hiesigen Symphoniesoiréen aufgestellt, den wir hier mittheilen wollen.

„Den üblichen Beifall mit Vorbedacht wird in diesen Räumen der Thermometer messen, an dem wir die Grade der Gunst ablesen, zu welchen es die verschiedenen Komponisten beim Publikum bringen.

Thermometer der Symphonie-Soiréen.

Siedepunkt.	80 Gr.	*Weber* (Freischütz, Oberon).
	75 -	- (Euryanthe).
	60 -	Finale's von *Haydn*.
	60 -	Scherzo's von *Mendelssohn*.
	50 -	Trauermarsch der Eroica.
	50 -	Finale der C moll-Symphonie.
Blutwärme.	32 -	*Haydn*.
	25 -	*Beethoven*.
	20 -	*Mozart*.
	18 -	*Mendelssohn*.
Temperirt.	15 -	*Cherubini* (?) — *Spohr* (?) — *Onslow* (?)
	½ -	*Gade* (C moll-Symphonie).



Gefrierpunkt.	0 Gr	Neueste deutsche Komponisten.
	5 -	Struensee-Ouverture
½ Quecksilb. gefriert	32 -	Belagerung von Korinth."

Nur glauben wir, dass *Kossak* die Finale's von *Haydn* zu niedrig notirt hat; sie stehen wenigstens 75 Gr., namentlich die kleinen Rondino's im Sonatenstyl, wie etwa

etc., die in neuester Zeit jedesmal ein ganz modernes Dacapo unserer Klassiker nach sich ziehen. Und dann lobt *Rellstab* zwei Tage darauf den Vater *Haydn*, seine Rondo's, den guten Geschmack seiner Puritaner und das Dacaporufen, was sich „bei dem Rondo in Rede" ganz von selbst verstanden u. s. w.

Wer das Repertoir der Symphoniesoiréen bestimmt, wer das jedesmalige Tagesprogramm entwirft, wissen wir nicht — (Herr Kapellmeister *Taubert*, der Dirigent hat nur eine berathende Stimme, wie man sagt) — aber etwas ist uns aufgefallen. Auf ein neues Werk eines lebenden Komponisten, die bekanntlich selten genug auf's Programm kommen, folgt fast regelmässig ein allbekanntes und schon deshalb hier allbeliebtes Stück von einem als klassisch anerkannten Meister, das dann mit ganz unverhohlen hervortretender, höchst moderner, gar nicht klassischer Schadenfreude recht fanatisch applaudirt wird. In diesem schadenfrohen Applaus unserer guten Puritaner, hat er gleich keine Zunge, sprach sich für uns deutlich aus: „Anmassender junger und gar lebendiger Komponist! schrecklicher Romantiker! wie kannst du es wagen, hier auf unserer klassischen Tonbühne in ganz modernem Kostüm, ohne Zopf und Perrücke zu erscheinen!? Wir wollen dich Mores lehren! Zwar:

Wir sind zu klassisch, um zu pfeifen,
aber: Zu bös, um ohne Rach zu sein,

darum werden wir nach allen Sätzen deiner neuen Symphonie stumm wie die Fische bleiben, selbst wenn uns einer oder der andere eigentlich sehr gefiele; und nach allen Sätzen des Vater *Haydn* werden wir so enthusiastisch klatschen und Dacapo rufen, dass du schon merken sollst, wie klassisch wir sind, und was du für ein heilloser Romantiker bist. Komm uns nur!" —

Und dann liest man hinterher in der von…'schen Zeitung:

„Der Komponist des neuen Werkes in Rede scheint mit Talent ein würdiges Streben zu verbinden, aber — aber, aber ……… Genug, das Publikum bethätigte sein Urtheil und seinen dem Edlen und Klassischen zugewandten Kunstsinn durch die wärmsten Beifallsbezeigungen nach den verschiedenen Sätzen der auf das neue Werk folgenden, ganz unvergleichlich wundervollen Symphonie des ewig jungen Vater *Haydn*. Welch' eine edle Erfindung, welch' eine edle Grazie, welch' ein edler Humor; Alles wie edel, edel, edel und wie: KLASSISCH!" —

Der Mensch denkt, — Gott lenkt! Ich wollte über die Oper schreiben und bin in die Symphonieconzerte hineingerathen. Für eine Episode in einem Korrespondenzartikel ist diese Abschweifung in ein anderes Terrain, auf dem ich mich erst später zu ergehen gedachte, zu lang, und so bitte ich, diese Episode für das Referat über die Symphonieen selbst gelten lassen zu wollen. Der erste Cyclus von sechs Soiréen ist beendet und vom zweiten, zu drei Soiréen, ist die erste auch bereits vorüber, so dass man schon berechtigt ist, einen allgemeinen Artikel über das Ganze zu liefern. In diesen sieben Symphonieconzerten kamen bis heut drei neue Werke zur Aufführung: eine Symphonie in Dmoll vom Direktor des prager Konservatoriums Herrn *Kittl*, und zwei Ouverturen, eine von *Flodoard Geyer* und eine von *F. Hiller*. Aufnahme von Seiten des klassischen Publikums: siehe Thermometer, Rubrik „neue deutsche Komponisten." In einer der beiden letzten Symphonieen soll *Gade's* Amoll-Symphonie zu Gehör kommen. *H. T.*

Aus Hamburg. (Beschluss.) Ausser den im Januar gegebenen drei Vorstellungen des Dom Sebastian brachte dieser Monat noch folgende Opern auf die Bühne: Tell, Prätendent, die Falschmünzer, Nabucodonosor, das Nachtlager von Granada, in welcher letzteren Demoiselle *Victor* nach längerem Unwohlsein zum ersten Male wieder auftrat. Sodann noch Stradella, der Freischütz, Oberon. Im Ganzen mit den Reprisen also vierzehn Operndarstellungen. Oberon wurde am 26. Jan. zum Benefiz unserer Koloratursängerin, Demoiselle *Babnigg* gegeben, gerieth aber nicht sonderlich, nicht einmal in den Hauptpartieen, in denen weder die Benefiziantin als Rezia, noch Herr *Ditt* als Hüon, noch Herr *Clement* als Scherasmin an ihrem Platze waren.

Der im verwichenen Sommer qualitativ wie quantitativ so überaus glänzende Personalbestand unserer Oper fängt an sich mehr und mehr zu lichten. Ausser den schon früher als abgegangen erwähnten Mitgliedern verlässt uns zu Ostern noch die in heroischen Rollen so wackere Madame *Fehringer*, deren volle kräftige Mezzosopranstimme so leicht nicht wieder zu ersetzen sein dürfte, mit ihr der Tenor Herr *Knapp*; ferner ist noch dem seit April vorigen Jahres engagirten jüngeren*) Kapellmeister Herrn *Schindelmeisser* und dem um dieselbe Zeit eingetretenen Concertmeister Herrn *Leutner* gekündigt worden. Dagegen wird eine wiener Sängerin, Demoiselle *Karoline Mayer*, als neuengagirt nächstens eintreffen.

Von stattgefundenen Conzerten ist nur des zweiten

---

*) Herr *Schindelmeisser* scheint es, einer in Nr. 2 d. Bl. von ihm enthaltenen Reclamation zufolge, übel vermerken zu wollen, dass wir ihn, namentlich in unserm vorjährigen Decemberberichte, als „zweiten Kapellmeister" unseres Stadttheaters genannt haben.

Zur speciellen Beruhigung des Herrn *S.* diene, dass wir bei der ohnehin nur beiläufig geschehenen Erwähnung seiner Persönlichkeit das ihm so mißliebige Zahlwort lediglich in seiner einfachsten, rein numerischen Bedeutung gebraucht haben, ohne dadurch im Geringsten weder eine geschäftliche noch eine künstlerische Rangordnung, seinem älteren Kollegen, dem Herrn Kapellmeister *Krebs* gegenüber, andeuten zu wollen. Die erstere ergibt sich aus der Stellung dieses Herrn als Operndirigenten unseres Ermessens von selbst, und hinsichtlich der zweiten hängt es natürlich lediglich von Herrn *S.* und seinen Leistungen ab, sich auf jede beliebige oder mögliche Stufe derselben emporzuarbeiten.

Google

philharmonischen Concerte zu thun, aber wenig darüber zu sagen. Die interessanteste Partie desselben bildete das zauberv. elegante Spiel des belgischen Violinisten Herrn *Léonard*, dessen Vortragsweise indess mehr äusseren Glanz als innere Tiefe besitzt. Er spielte ein Concert eigener Komposition, und Variationen über ein Thema von *Piccini* von *Hermann*. Letztere sprachen weniger an als ersteres. Noch kamen vor: *Gades's* Ouverture zu den Hochländern, die beifällig aufgenommen wurde; ein von Demoiselle *Michelani* gesungenes Lied von *Schubert*, und *Beethoven's* Sextuor für Streicher. Leider waren hier die Saiteninstrumente, namentlich das zweiten Geigen, so schwach besetzt, das Allegro wurde ohne Ausdruck und schleppend im Tempo vorgetragen und das Ganze erreichte keineswegs auch nur einigermassen jedwedigem dieselben Resultate, die ein tieferes Eingehen in die Eigenthümlichkeiten und Intentionen dieser gewaltigen Tondichtung zu Tage zu fördern im Stande ist.

Ein bisher uns unbekannt gewesener Maestro, der Organist Herr *Hamerer*, Kapellmeister des Herzogs von Parma, befindet sich augenblicklich in Hamburg. Er hat sich bereits in der kleinen Michaelskirche hören lassen und auch als geschmackvoller, anmiger Künstler, der sein Instrument vollkommen in der Gewalt hat und dabei eine andere, präzise und elegante Spielweise besitzt, gezeigt.

Lumley, der kopenhagener Tanzkomponist, führt gegenwärtig von dem Orchester des hiesigen Carnonsvereins daselbst Herrn *Behrens* und abwechselnd mit diesem in der Tonhalle einen Unterhaltungsabenden dem Publikum vor.

Recensionen.

Hymne sacrée, recueuil de musique d'église, publié avec approbation de l'académie de musique de Rome, sous la protection de son éminence le prince-cardinal Antonio Tosti, par *F. E* et *H. J. von Mahlefghem*. 1er et 2me livraison(s).

Was hat ein heiliges Gesang für einen Zweck? Er soll das Gemüth des Hörers erheben, diesen somit dem Irdischen entrücken und in ihm eine Ahnung, gleichsam eine wirkliche Beschauung des Heiligsten erwecken. Das ist schon eine tüchtige Aufgabe für einen tüchtigen Künstler, der mit religiöser Begeisterung erfüllt, das Beste, was er vermag, was die Kunst überhaupt uns geben kann, auf den Altar niederlegen will. Wahrlich, eine Aufgabe, die nicht leicht ist, die auch den meist Künstler, hörten wir ihn selbst darüber sprechen, selten zu seiner Zufriedenheit oder auch seinem Ideal zu lösen im Stande ist! Denn es gilt hier einerseits die Ehren, den Preis des Heiligsten, andererseits die Erbauung, die Erhebung einer versammelten Gemeinde. Ein Kunstwerk, das diesen Anforderungen entspricht, erfüllt nicht mit vollem Rechte das Thelaumen „*Hymnus sacer*“, und wird sicherlich, da es in heiliger Begeisterung aus dem Herzen entsprang, auch wieder umgekehrt zu Herzen gehen und in jedem einzelnen Gemüthe der Tausende von Zuhörern eine neue Begeisterungsflamme entzünden. Vorliegende Chorgesänge (meist Antiphonien Hirtenlyrischen) verfolgen in dieser Hinsicht nur den Namen, nicht die Sache zu konkurrenzen. Auf dem grünen Titelblatte erblickt man abgebildet die heilige Caecilia, das Haupt mit einem Heiligenschein umgeben, wie sie eben im Begriff ist, ihre himmlischen Inspirationen, die sie bis zu den Wolken gehoben, in Orgeltönen zu ergiessen — allein drinnen wahrlich ist nichts weiter von ihr zu finden. Man trifft vielmehr die herkömmlichen *dolce assai*, hinter den sich mancherlei Seichtheiten verstecken. Alles nur hübsch für's Ohr berechnet, weder einen besonderen Gedanken aussprechend noch weckend, also ein eigentliches, ächt italienisches *dolce far niente*, — vielleicht auch eben für jenen katholischen Kultus zugeschnitten, worin auch Sinn und Ausdruck gerade am Wenigsten, noch der blos äusserem Form über, und mag diese auch so konventionell, trivial oder gar unwürdig erscheinend sein, am Meisten gelagt wird. Hieraus ist im Allgemeinen nun jene Frivolität hervorgegangen, welche gegenwärtig in den meisten Kirchen Italiens angetroffen wird. Allein um der blossen Sinnlichkeit zu frohnen, dazu ist doch die erhabene Tonkunst wahrlich nicht vom Himmel gegeben, sondern vielmehr, dass sie uns zu ihm, aus dem sie recht eigentlich selbst stammt, hinaufziehen soll. Wie wollen daher jedem Einzelnen, ware es auch in seinem ganzen Lande, gern das Seine lassen, und wollen in den Approbationen der Akademien der Musik von Rom, auch in die Protektion Sr. Eminenz Einspruch thun, — somit auch frohen gänzlich von einigen heillosen Flecken schweigen, die wir diesen heiligen Hymnen nachzuzählen erröthen

---

Ave Maria, für Sopran und Klarinette oder Hornsolo, 2 Violinen, Viola und Kontrabass, komponirt etc von *Ludwig Carl Seydler*, Domorganisten zu Gratz

So viel sich aus den blossen Stimmen ersehen lässt (ohne Partitur nämlich liegt nicht eine), erfüllt diese Kompositionen, zunächst für den Gebrauch der katholischen Kirche geschrieben, ihren Zweck, ohne dabei viel Anspruch auf besondere Entfaltung der Kunst, vielmehr auf einen einfachen sanft gemüthlichen Gebetsergusse zu machen. Die Ausführung ist mit wenigen Mitteln zu bestreiten und zeigt leicht, namentlich was die Solo- Sing- und Instrumentalstimmen betrifft, wofür man dem Verf. insbesondere dankbar sein wird. Das obligate Solosaxtument führt die einfache und sangbare Solostimme ein und lässt sie wiederum ergänzend ab, theils um die Gelegenheit zum Athmolen zu geben, theils um die Wiedererwachenden durch diese Abwechselung desto interessanter zu machen.

Dessau. *Louis Lindesher.*

Feuilleton.

Der Direktor des ersten italienischen Opar (im Königin Theater) zu London, Herr *Lumley*, wollte die Saison am 14ten Februar eröffnen. Als Hauptkräfte sind engagirt die Damen *Albertini*, *Grisolfi*, *Young Lind*, *Molteni*, *Schwarz*, *Tadolini*, die Barton

Bosoni, *Colletti*, *Gardoni*, *Lablache*, Vater und Sohn, *Labocetta*. Das Orchester leitet *Balfe*.

Madame *Viardot-Garcia* ist nun definitiv an der grossen Oper in Paris engagirt.

Der auch in diesen Blättern (1847, S. 81) erwähnte jugendliche Violinvirtuos *Henri Wieniawsky* aus Warschau, der im vorigen Jahre den ersten Preis im pariser Konservatorium gewann, hat vor seiner Rückkehr nach Russland ein Concert gegeben, worin er auch ein Stück von seiner eigenen Komposition vortrug. Der Beifall war eben so gross, als der Wuchs des Concertgebers klein. Letzterer ist jetzt elf Jahr alt. Sein neunjähriger Bruder *Joseph* zeigte sich als guter Pianofortespieler.

In Pesth starb am 23. Januar *Marcus Rózsavölgyi*, der Komponist des bekannten Rakoczy-Marsches und anderer ungarischer Nationalkompositionen. Er war Israelit.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Konservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik. Es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, und er wird ertheilt durch

Herrn Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule *Moritz Hauptmann* (Harmonielehre, doppelter Kontrapunkt, Fuge),
- Musikdirektor *Niels W. Gade* (Anleitung und Uebung im Instrumentiren, Durchsicht von Kompositionen),
- Musikdirektor *Ernst Fr. Richter* (Harmonielehre),
- Professor *Ign. Moscheles* (Oberleitung des Pianofortestudiums, Ausbildung im Vortrage und in der Pianofortekomposition),
- *Louis Plaidy*, *Ernst Ferd. Wenzel* (Pianofortespiel),
- Organist *Carl Ferd. Becker* (Orgelspiel, Uebung im Partiturspiel),
- Concertmeister *Ferd. David* (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren),
- *Moritz Klengel*, *Rud. Sachse* (Violinspiel),
- *Ferd. Böhme* (Solo- und Chorgesang),
- *Franz Brendel* (Vorlesungen über musikalische Gegenstände),
- *Louis Albert* (italienische Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Court., in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 3 Thaler pränumerando für den Institutsdiener.

Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Ausbildung erforderlich.

Donnerstag, d. 27. April d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung statt. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen, oder spätestens ein Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Direktorium zu bewirken.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Direktorium, der Buchhandlung *Joh. Ambr. Barth* und den Musikalienhandlungen *Breitkopf & Härtel* und *Fr. Kistner* zu Leipzig unentgeltlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1848.

Das Direktorium des Konservatoriums für Musik.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist so eben neu erschienen:

Zweite Messe

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Horn abwechselnd, mit 2 Trompeten, Pauken, Kontrabass und Orgel,

komponirt von **W. E. Horak.**

Preis 3 Fl. CM.

Herr *Fr. Hofmeister* liefert für seine eigene Rechnung aus.

Neue Musikalien
im Verlage von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Croisez, Op. 38. 3 petits Solos p. Pfte. No. 1. Fontaine. No. 2. Barcarole. No. 3. Marche (à 7½ Ngr.) 22½ Ngr.
— — Op. 36. Reminiscences de *Bellini*. Rêverie p. Pfte. 12½ Ngr.
Duvernoy, Op. 172. Petite Fantaisie sur la Muette de Portici p. Pfte. à 4 Mains. 15 Ngr.
— — Op. 173. Petite Fantaisie sur le Magister de Village de Haarlem p. Pfte. 12½ Ngr.
— — Op. 174. Cavatine de *Bellini*. Fantaisie p. Pfte. 12½ Ngr.
Gutmann, Op. 12. Dix Etudes de Concert p. Pfte. Liv. 1. 2. (à 1 Thlr. 7½ Ngr.) 2 Thlr. 15 Ngr.
Kessler, Op. 43. Cantilene et Toccata p. Pfte. 17½ Ngr.
— — Op. 44. Impromptu p. Pfte. 15 Ngr.
Labitzky, Op. 110. Frühlingsgrüsse. Walzer f. Pfte. zu 2 H. 15 Ngr. Zu 4 H. 17½ Ngr. Für Orch. 1 Thlr. 15 Ngr. Im leichtesten Arr. f. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 117. Columbien-Galopp f. Pfte. zu 2 H. 10 Ngr. Zu 4 H. 12½ Ngr. Für Orch. 25 Ngr.
Willmers, Op. 30. Rêverie du Soir. Rhapsodie p. Pfte. 1 Thlr.

J. Haydn's Symphonien à 4 ms. im anerkannt besten Arrangement von C. Klage.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Haydn, Jos., Symphonie No. 21 arr. à 4 ms. p. Klage. D dur. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.
— — **Symphonie No. 22. arr.** à 4 ms. p. Klage. G dur. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Sammlung wird in der Weise fortgesetzt, dass von 8 zu 8 Wochen eine neue Nummer erscheint, so weit die getroffene strenge Auswahl es gestattet.

Im Kunstverlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen so eben und sind durch alle Kunst- und Musikhandlungen zu beziehen:

Portraits berühmter Musiker,

gr. Fol., mit Facsimile der Handschrift, lith. von *Fechert*, *Mittag* und *Wildt*, gedruckt im königl. Institut und bei *Amman*, sämmtlich:

C. M. v. Weber, nach *Vogel*. **Meyerbeer**, nach Prof. *Krüger*, 20 Sgr. **Fodor und Labocetta**, **Heller**, nach *Fechert*. Früher erschienen: Frl. **Leop. Tuczek**, nach *Schertle*. **Liszt**, nach Prof. *Krüger*. **Ad. Henselt**, nach *Schwerdt*. **Litolff**, nach *Stein*. **Lvoff**, nach Prof. *Krüger*. **Prudent**, **Léonard** und **Servais**, nach *Fechert*. **Döhler**, nach Genl. *Pfeil*, gr. Fol. à 20 Sgr., chin. à 1 Thlr. **Spontini**, nach *Grevedon*, lith. von *Wildt*, 1 Thlr., chin. 1½ Thlr. **Curschmann**, nach *Jebens*, 15 Sgr. **Mücken**, nach *Kein* von *Schuler* 20 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Hartel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. **Nr. 10.** 1848

Inhalt: Tradition und Prüfung. — Uebersicht des im Jahre 1847 aufgeführten neuen Opern. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Paris. — Recension. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Tradition und Prüfung.

Von A. B. Marx

Mein Aufsatz über „*Seb. Bach's* chromatische Fantasie" in Nr. 3 dieser Blätter hat in Nr. 7 eine Entgegnung von Seiten des Herrn Professor *F. H. Griepenkerl* zum Braunschweig hervorgerufen. Wenn diese auch mit einer gewissen Gereiztheit geschrieben scheint, so kann sie doch mir wie allen an der Sache Theilnehmenden nur willkommen und dankenswerth sein; da mir einen würdigen Gegenstand zu wiederholter Betrachtung bringt. Ja, ich will es nur gestehen, nur persönlich ist ungar jene Gereiztheit willkommen, obgleich sie sich gegen mich selber kehrt. Denn erstens setze ich bei meinem Herrn Gegner ohne alle Frage voraus, dass jedem ernsten Aussprechen doch nichts Anderes zum Grunde gelegen, als regen Eifer für die Sache. Nun, — dann sind wir ja im Hauptpunkte gar nicht Gegner, sondern Verbündete, wie scheinen, wie Begleitete in verschiedenen Stellen; vielleicht in entgegengesetzenden Richtungen, aber auf ein Ziel los, für den einen Zweck: das reine Erz des Wahrheit und Erkenntniss zu Tage zu fördern. Und zweitens weilen wir als redliche Kunstgenossen trachten, über flüchtige Missverständnisse und Erhitterungen uns zu erheben, wie uns und unserer Sache ziemt. Vielleicht ist das Beispiel, das wir beide glücklicherweise geben können, nicht für Jedermann nutzlos.

Ich wende mich zuerst zur Hauptsache.

Den Anfang meines Aufsatzes war: aus der chromatischen Fantasie selber den Sinn dieses Kunstwerkes (wenigstens in den Hauptzügen, in den drei Hauptpartheien) zu erkennen zu geben. Es sollte hiermit von Allem einer nur zu wahrscheinlichen Auffassung, — die die Fuge belobt und die Fantasie verhehnt und verwirft, also das Kunstwerk in seiner Wahrheit und Ganzheit aufgibt, — entgegengetreten, dann aber auch auf die einzumachende Darstellung des Werkes hingeleitet werden, da ich mit dessen Vortrag selbst von Seiten ausgezeichneter Spieler vielfältig nicht einverstanden sein konnte. Dass mich neben diesem ausgesprochenen Zwecke auch noch der Wunsch bewegte, an einem bestimmten Falle darzustellen: wie man überhaupt (nach meinem Ansichtswesen) in den Sinn und Vortrag eines Werkes eindringen könne, werden die mit meiner Richtung Bekannteren schon von selbst erraten haben. Dies also sind die Hauptstammgute meines Aufsatzes. Eine Widerlegung hatte mithin darinn müssen: dass ich den Wink im Genuss oder in einem wesentlichen Zügen missverstanden, — oder nachher, dass überhaupt auf meinem Wege nicht zur Auffassung eines Kunstwerkes zu gelangen, dass z. B. nicht die Thatigkeit des Verstands, sondern mit deren Ausschliessung nur ein unbewusste Gefühl, wie es eben den Augenblick gebe, dabei zur Geltung kommen könne. Diese letztere Vorstellung liegt bekanntlich bei Vielen im Hintergrunde, die sich durch das Streben nach geistiger Erhellung und Erkenntniss angelernt ist und besonders fühlen.

Diesen Weg der Widerlegung, der auf das Herz der Sache dringt, hat mein Herr Gegner nicht gewählt. Nur einen einzigen Punkt greift er direkt an, den ich zwar hinsichts des Vortrags für eine wichtige Einzelheit achte, der aber für die Auffassung des Kunstwerkes in seinem Ganzheit und Idee und vollende für das Prinzip, wie überhaupt Kunstwerke aufzulassen und durchzuarbeiten nur unwesentlich ist: das ist der Vortrag jener letzten Akkorde in der Fantasie. Nach einer Tradition, die von Schaen und Schülern *Seb. Bach's* und *Forkel*, von diesem auf Herrn Prof. *Griepenkerl* sen. gekommen und von diesem in einer Vorrede zur Fantasie 1819 bekannt gemacht worden, sollen diese Akkorde arpeggirt werden. Ich habe diese Spielweise mit Angabe meiner Gründe in Zweifel gezogen und die Tradition — nicht etwa für unwahr, sondern für ein Missverständniss gehalten, vielleicht auch für nun thatsächlich begründete, insofern die Klangarmuth des alten Instruments recht hatte nur Tonwechselbelung im Arpeggio nothigen können, während dieser blos äusserliche Vortragsgrund für unsere Zeit mit ihren unvergleichlich klangvolleren Instrumenten wegfalle. Ich kann bei wiederholtem Nachdenken meine Ansicht nicht ändern, wäre sie aber irrig, es würde damit, wie gesagt, der Kern meiner Auffassung nicht im Mindesten angelastet sein; ich habe ganz andere Dinge zu erlassen und mitzutheilen gehabt.

Herr Prof. *G.* nun behauptet, dass ich, wofern ich nur die traditionelle Spielweise selber gebört, ihren Vortrag gewiss anerkannt haben würde; wie andere

namhafte Musiker. Allein von dieser Spielweise wird nichts Näheres angemerkt, als eben die Darstellung jener Akkorde, — und beiläufig dass *Forkel* und seine Nachfolger hätten in bach'schen Fugen jede Stimme, nicht blos die Aussenstimmen, eigenthümlich vorgetragen und in jeder dieser Fugen ein Seelengemälde zur Anschauung gebracht. Das Letztere kann Niemand freudiger billigen, als ich; alle meine Schriften, namentlich meine Fugenlehre (Th. II meines Lehrbuchs), streben, diesen Grundsatz zur reichsten Bewährung zu bringen, alle meine Schüler und vielleicht auch Manches in meinen Kompositionen gibt Zeugniss davon. Nun kann uns leider eine so allgemein hingestellte Wahrheit nicht in den besondern Sinn eines bestimmten Kunstwerkes führen, wenn wir nicht in dieses selbst einzudringen trachten. Wir sind also noch nicht weiter gekommen als zuvor: entweder müssen wir alles Nähere dem unmittelbaren Gefühle, der augenblicklichen subjektiven Stimmung oder Laune anheimgeben, oder wir müssen mit der Kraft der Vernunft und Kunstbildung das Werk zu durchdringen streben. Oder — —

Hier kommen wir an den eigentlichen Streitpunkt. Oder wir müssen uns, will Herr Prof. *G.*, der Tradition in die Arme werfen. „Das alte Kunstwerk (sagt er) ist ohne seinen traditionellen Vortrag eine historische Unwahrheit, die zwar in der neuen Auffassung recht hübsch sein mag, aber keinen höheren Werth hat, als eine subjektive Laune, wie nahe sie auch dem Kunstwerke selbst mag angepasst sein. Es verhält sich damit, wie mit den historischen Romanen, aus denen Niemand wahre Geschichte wird kennen lernen wollen." — Hier haben wir also (und nicht zum ersten Male) den Grundgegensatz, der unsere Zeit spaltet: Tradition und Erkenntniss, — historisches Recht und Vernunftrecht, — Dogma und Forschung, und wie sonst die Namen heissen, auf musikalischem Grund und Boden.

Wohlan! ich ergebe mich der Tradition.

Allein — die Zeit *Forkel's* liegt ziemlich weit hinter uns, seine Nachfolger sind nach Herrn Prof. *G.*'s eigener Andeutung nicht alle in der Verfassung, uns noch ihrer ehemaligen Kraft zu helfen, und endlich ist es nicht so leicht ausführbar, dass alle Künstler und Kunstfreunde, die die chromatische Fantasie spielen wollen, erst nach Braunschweig wallfahrten. Und wenn! Wie sollen wir die tausend anderen Werke von *Bach* bis *Beethoven* auffassen und vortragen lernen, für die gar keine Vortragstradition vorhanden? Wo finden wir dergleichen Traditionen über *Händel*, *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* — und *Bach*, mit Ausnahme der von *Forkel* und seinen Nachfolgern vorgetragenen und längst verklungenen Sätze? Und — um über das Klavier hinauszusehen — wo sind die Traditionen über den Vortrag der *Bach*'schen Orgelwerke, der *Händel*'schen, *Bach*'schen, *Gluck*'schen Gesänge und gar der noch ältern Italiener, Deutschen, Niederländer? Fehlt aber hier bekanntermassen jede Tradition, so würden ja alle diese Werke unter unseren Händen zu historischen Unwahrheiten! Was wäre das für ein Kunstzustand, wie demüthigend für Bildung und Geist, wenn die Kunstwerke ohne Tradition ihres Vortrags Unwahrheiten (oder verkannt, missverstanden, falsch dargestellt) werden müssten, und doch gleichwohl die Tradition in den allermeisten Fällen nicht hätte festgehalten werden können!

Denn das ist der Gipfel des Unglücks, zu dem uns Herr Prof. *G.* hinweiset: es fehlt nicht nur für die allermeisten Kunstwerke die Tradition des Vortrags, — das heisst, eine sichere und ausreichende, denn eine andere kann uns ja nicht helfen! — sondern eine solche ist auch ein für allemal unmöglich. Hierin scheint mein Herr Gegner wieder mit mir einverstanden. Dass schriftliche Mittheilung über den Vortrag Punkt für Punkt unmöglich ist, hat er selbst bei der Abfassung seiner Vorrede erkannt und scheint mir irrig anzunehmen, ich hätte dies als tadelnswerth bezeichnet. Dass ich selber mich nicht ausführlicher, mit Eingehung auf die Einzelheiten, über den Vortrag des Rezitativs ausgelassen, bemerkt er ganz richtig. Das lag aber auch gar nicht in meiner Aufgabe, und vielleicht hätte der Herr Redakteur sich nicht einmal bereitwillig finden lassen, mir die nächsten 20 bis 30 Bogen — zu einer in die Einzelheiten dringenden Vortragslehre über die chromatische Fantasie einzuräumen. Dass ferner selbst der sorgsamste Komponist im Grunde nur Andeutungen über den Vortrag geben kann, ist eben so bekannt, — gar nicht zu erwähnen, dass viele treffliche Tonsetzer hierin oft noch weniger gethan als möglich war, dass sie sich öfters undeutlich, bisweilen nachweisbar irrig ausgesprochen haben. Kurz wir müssen hier wie allerwärts die Unzulänglichkeit aller Schrift anerkennen. Der Buchstabe ist todt und tödtet, wenn der Geist, unser Geist nicht das Leben in ihm erkennt, ihn lebendig oder wieder lebendig macht.

Und nun die mündliche, von Mund oder Hand zu Ohr gehende Tradition! Ist sie nicht noch unendlich beschränkter und unzuverlässiger? Stelle man sich nur ihren Gang vor.

Der Komponist also trägt sein eigen Werk vor, — ich nehme an, vollkommen. Der Schüler — ich gebe ihm vollkommene Befähigung — nimmt das Gehörte auf. Aber wie? lässt sich denn ein Geistiges geben und nehmen wie ein Stein, ohne Veränderung? oder sind die Geister und Stimmungen der Menschen einander etwa so gleich, wie zwei Flaschen, in die man denselben Wein giesst? — Das Geistige ist im ewigen Wandel und in unbeschränkter Mannigfaltigkeit, denn es ist das Leben selbst. Also der Schüler fasst das Gehörte nach seiner, also einer verschiedenen Individualität auf, jugendlich zarter oder schroffer, kühler oder heisser, bewegter oder weicher und sinniger; und übel stünd's, wenn er oder der Lehrer seine Individualität unterdrückte und an die Stelle künstlerisch freier Auffassung und Darstellung knechtische mechanische Nachahmung erzwingen wollte. — Der Schüler des Schülers empfängt das Werk schon nicht mehr, wie der Meister es zu hören gab, sondern wie es durch die Individualität des Mittelmannes umgefärbt worden; er thut nun wieder, vielleicht unwissentlich und gewiss unvermeidlich, etwas vom Seinigen hinzu. Nun führe man die Kette fort vom *Seb. Bach* bis auf uns, das heisst durch ein volles Jahrhundert, — und frage sich, ob die Tradition uns

den Geist und vollen Inhalt, ob ein erheblich mehr zu bewahren vermag, als das Allgemeine, in dem die verschiedenen Individualitäten aller Mitwirkenden übereinkommen? und ob das viel mehr sein kann, als was Schrift und allgemeine Lehre überliefern? — ob man in allem Näheren irgend sicher ist, den Sinn des Meisters, oder nicht vielmehr die Auffassung und Umgestaltung der Mittelspersonen zu empfangen?

Allein die Rechnung ist immer noch unvollständig. Denn ich habe ja für stets die möglichst günstige Ueberlieferung angenommen. Wer weiss aber nicht, wie oft Unfähigkeit, Missverstand oder entschieden abweichende Richtung mitspielen? wie oft Lehre, Beispiel, Darstellung verloren gehen, irrig oder doch in einer fremden Weise aufgefasst, zu ganz andern Richtungen und Resultaten umgebogen werden? *Emanuel Bach* z. B., den Herr Prof. G. unter den Mittelspersonen nennt, ist in seinen Kompositionen einen so ganz andern Weg gegangen, dass man bei aller Achtung für sein Verdienst doch bezweifeln darf, ob die Idee und Weise des Vaters in ihm lebendig und fortwirkend geblieben. *Forkel*, der so verdiente Literator und Geschichtsforscher, hat weder in seinen Kompositionen noch in seiner Biographie *Bach's* Beweise gegeben, dass er so tief in den Geist des Meisters eingedrungen, um uns als entscheidende Autorität zu gelten, von der nicht ab- und über die nicht hinauszugehen sei. Das ehrende Zeugniss, das Herr Prof. *G.* über *Forkel's* Spiel Bach'scher Sätze ablegt, soll in gebührender Achtung unangefochten bleiben; aber das Spiel ist verklungen, — und es konnte möglicherweise viel Ausgezeichnetes gehabt haben, ohne darum vollkommene Zustimmung zu verdienen, — könnte viel Treffliches gegeben und dennoch die Idee des Künstlers und seines Werkes nicht erschöpft, ja sogar verfehlt haben.

Kurz, ausreichen kann die Tradition nicht, und verlassen auf sie als untrüglichen Quell der Wahrheit dürfen wir uns auch nicht. Wir wollen sie anerkennen und dankbar beachten, — aber prüfen; sie soll uns ein Fingerzeig sein, — aber keine Entscheidung. Entscheiden kann für Jeden nur eigene Prüfung, eigenes Eindringen in das Werk. Das ist in allen Gebieten geistigen Lebens Recht und Gesetz, im Kunstgebiete noch nothwendiger und begründeter als in andern. Denn die wahre Kunstleistung muss durch die Persönlichkeit des Künstlers hindurchgehen, ist zuletzt stets eine persönliche Hervorbringung; ich kann weder komponiren noch darstellen nach fremder Vorschrift oder Lehre, sondern nur dieselbe achtsam aufnehmen und prüfen. Dann muss sich finden, wie viel von ihr in mich übergeht, wie viel mein eignes Selbst dazu oder davon thut. Was dann aus mir hervortritt, das ist mein persönliches Werk.

Nun, so bin ich im vorliegenden Falle verfahren. Wohl habe ich die im Jahre 1819 geschriebene Vorrede meines Herrn Gegners (und ausserdem noch Anderes über *Bach*) kennen gelernt. Aber ich habe nicht umhin gekonnt, mir eigenes freiestes Eingehen in die Werke des Meisters und selbständiges Urtheil zu bewahren; schon die Liebe zum Meister hätte meine Seele vor jedem Vermittler vorbei zu ihm hingezogen. Hier und anderwärts sollte sich — das war Pflicht und Neigung — hingegebene Liebe, Forschung und Nachdenken vereinen, um zur Erkenntniss zu dringen. Hier wie bei jedem Kunstwerke suchte ich den Meister zu verstehen, aus seinen Noten mir das Mitgefühl oder Nachgefühl seiner Melodieen zu gewinnen, mich in seine Stimmung, in seine Vorstellungen zu versetzen und von da aus mich zu der Idee des Werkes zu erheben. Nicht das Gefühl oder die Verständniss für einzelne Sätze konnte mir befriedigend scheinen; denn ein Kunstwerk ist wesentlich etwas ganz Anderes, als eine Reihe aneinandergehängter Einzelheiten, es ist ein Ganzes und will als solches, in seiner Ganzheit, im Zusammenhang und Zusammenklang aller Einzelheiten gefasst sein. Gerade hierauf kam mir Alles an, war dies gelungen, so folgte das Verständniss der Einzelheiten von selbst — und ich konnte dem Herrn Redakteur 20 bis 30 Bogen sparen. — Wenn ich nun auch die Tradition der Arpeggien hätte gelten lassen wollen, was hätte das — und der allgemeine Grundsatz, jeder Stimme ihr Recht widerfahren zu lassen, sonderlich geholfen? Meine volle Aufgabe blieb dieselbe.

Ist es nun nicht grausam von meinem Herrn Gegner, wenn er andeutet, ein solches Verfahren könne nichts als eine „subjektive Laune", einen „belletristischen Roman" zum Gewinn haben? Ja, grausam! Denn dieses Verfahren ist ja ein unentbehrliches und unvermeidliches (wofern wir nicht bei dem angelernten und angeläuterten subjektiven Gefühle, bei der subjektiven Laune des Augenblicks — oder bei trockenem mechanischem Abspielen stehen bleiben wollen), da die Tradition mit ihrer „historischen Wahrheit" unmöglich ausreichen kann, wenn wir sie auch mit Haut und Haar für zuverlässig und unverbrüchlich annehmen dürften. Indess, ich weiss mich zu trösten. Einen historischen Roman geschaffen zu haben, etwa wie *Scott* und *Bulwer*, — oder einen (freilich nur) kunsthistorischen, wie *G. Sand's* Consuelo, das ist ehrenvoll genug; und oft strömt da ein frischerer Lebensborn, als in vielen trocken-pragmatischen Geschichtsbüchern. Nur habe ich auf die Ehre keinen Anspruch. Im historischen Romane gestaltet und verwandelt der Dichter die Geschichte mit Bewusstsein und Absicht nach seinen besondern Dichtungszwecken, gibt anstatt der geschichtlichen Wahrheit eine andere, dichterische, auf Kosten der ersteren. Mein Weg geht umgekehrt von jeder persönlichen Voraussetzung oder Vorliebe hinweg zur Erkenntniss und Darstellung des Gegenstandes in seiner objektiven Wahrheit; es ist das der Weg jeder wahren Erkenntniss, einer Ausübung der Kritik oder Anwendung der Kunstphilosophie. Hierbei kann ich geirrt haben; das mag man prüfen und nachweisen, — ich werde gern das Bessere lernen. Aber den Weg der Forschung und Prüfung wird man nicht sperren dürfen.

Und sich auch darum nicht begnügen. Herr Prof. *Griepenkerl* ermahnt mich, ich solle doch „der Abneigung unserer jungen Virtuosen gegen Alles, was Wissenschaft und Geschichte der Kunst heisst, durch meine Autorität (—) keinen Vorschub leisten. Denn

das würde meinen eigenen Bestrebungen sehr nachtheilig sein, da (setzt er strafend hinzu) ohnehin die Theorie noch nicht auf festen Füssen steht, was die vielen zugestandenen Abweichungen davon in der Praxis beweisen.'' Dieser Schlag trifft mich, wie in dem bekannten Feenmärchen die Geisselung der Prinzessin, wo im Schlagen die Geisseln sich in duftwehende Blumen verwandeln. Meine Theorie — wie fest sie stehen mag oder nicht — weiss nichts von zugestandenen Abweichungen der Praxis, oder von Regeln, die übereilt gegeben und dann durch die That widerlegt werden; in allen drei Ausgaben derselben und allen meinen sonstigen Bestrebungen habe ich mich bemüht, einen haltbaren Standpunkt zu gewinnen. Gerade das habe ich für ein wissenschaftliches Bestreben erachtet, und wage auch meinen diesmaligen Erörterungen ein solches beizumessen. Wenn übrigens mein Herr Gegner so gütig ist, mir irgend ein wenig Autorität zuzuschreiben, so kann ich ihm dafür nicht danken. Niemand hebt und sucht Autorität weniger als ich, der ich selbst dem jüngsten Schüler gegenüber (geschweige dem Publikum) stets nur durch Gründe zu überzeugen und zu wirken trachte, unaufhörlich zur Selbstprüfung mahne und die Selbständigkeit in jedem meiner jungen Freunde heilig halte als unerlässliche Bedingung künstlerischen — nämlich eigenthümlichen Wirkens.

Nun könnte ich schliessen. Aber die Achtung vor meinem Herrn Gegner gebietet, seine historischen Anschuldigungen zur Sprache zu bringen. Zwar — die Historie, und diese kleinen Krümelchen — — Indess es sei.

Also: ich habe die Bauernkantate von *Bach* Hochzeitkantate genannt. Das war falsch; nämlich ein Schreibirrthum (ich habe das mir schon vor der Herausgabe längst bekannte Werk schon öfters angeführt) in einem beiläufigen Nebenpunkte.

Ferner: *Marchand* ist nicht vom Orgelchore gejagt worden. — Aber ..... was wollt' ich doch gleich mit dieser Anekdote? ich wollte damit einen veralteten und unbefriedigenden Gesichtspunkt bezeichnen, und da ist die Anekdote in der That um so bezeichnender, je weniger sie wahr ist. Warum hat mir Herr Prof. *G.* nicht noch strenger das gerügt, dass ich an derselben Stelle in gleichem Scherztone jeden *Bach*'schen Takt eine Fuge und jede Fuge eine Polymorphie nennen lasse? Entweder war das ein Scherz, oder etwa Unwissenheit oder „Verdächtigung?''

Nun die letzte Unthat. Ich habe beiläufig bezweifelt, dass die Tokkate No. 4 im vierten Bande der Klavierkompositionen *Seb. Bach's* Werk sei; wohl zu beachten, nur bezweifelt. Hier spricht Herr Prof. *Griepenkerl* sein folgendes Urtheil: „Wolle doch H. P. *M.* angeben, von wem sie ist, wenn nicht von *Bach*. Vermöchte er das vielleicht nicht auf überzeugende Weise, was sehr zu vermuthen, dann hätte er lieber schweigen sollen; denn eine unbegründete Verdächtigung ist erstaunlich wohlfeil und raubt nur das Vertrauen, ohne Ersatz dafür zu geben.''

Das ist hart, denn ich kann wirklich nicht angeben, von wem die unglückliche Tokkate ist. Und geredet hab' ich nun einmal, ich hab's gewagt, ungewarnt. Aber wie ist denn das? — Muss man denn wirklich angeben, wer der unbekannte Verfasser oder Thäter ist, wenn man aus irgend einem Grund bezweifelt, dass der Genannte es sei? Wenn ich also eines Diebstahls angeklagt würde, so hälfe mir es nicht, zu leugnen, ja meine Unschuld zu beweisen, wofern ich nicht nachweisen könnte, wer sonst den Diebstahl verübt habe? Für so arg hätte ich die Justiz in Braunschweig nicht gehalten. Die Juristen sind anderwärts vielmehr der Meinung, dass, wer behaupte, beweisen müsse, — nämlich sobald die Behauptung bestritten werde. Wollte also Herr Prof. *G.* die Aechtheit der Tokkate beweisen, so musste er die unzweifelhafte Handschrift *Bach*'s vorlegen — und ferner nachweisen, dass sie nicht blosse Abschrift eines fremden Werkes sei; denn dergleichen hat *Bach* auch gefertigt. Allein die Sache ist einfacher zu beseitigen. Nicht auf Dokumenten oder deren Mangel beruht mein Zweifel, sondern auf dem Inhalte des Werkes, das mir von der ersten bis zur letzten Note nicht im Geiste, nach dem künstlerischen Prinzip oder Systeme *Bach*'s verfasst, vielmehr die Kennzeichen der abgeschwächten nach-*Bach*'schen Periode an sich zu tragen scheint. Ich würde nicht in Verlegenheit sein, diese Ansicht ausführlich zu vertheidigen, wenn die Geduld der Leser und der Raum einer Zeitung nicht Rücksichten auflegten. Wer die in meinen Werken vielfältig gegebenen Erörterungen über *Bach* kennt und dann die Tokkate prüft, namentlich das Fugenthema und dessen Behandlung mit dem gleichmässig motivirten in der Kunst der Fuge (Theil III der *Peters*'schen Ausgabe, S. 79) zusammenhält, der wird ohnehin keines weiteren Nachweises bedürfen.

Oder, wird er gewünscht, so will ich ihn gelegentlich geben.

Uebersicht der im Jahre 1847 aufgeführten neuen Opern[*])

1) Deutsche. *Baiern*, *Herzog Max von*, „Der Fehlschuss'', in München aufgeführt. *Benedict*, „Der Alte vom Berge'', in Prag. *Coburg*, *Herzog von*, „Zaire'', in Berlin. *Conradi*, „Rübezahl'', in Stettin. *Doppler*, „Graf Benjowsky'', in Pesth. *Edell*, „Die Braut des Flibustiers'', in Magdeburg. *Eschborn*, „Der Bastard oder das Stiergefecht'', in Aachen. *Esser*, „Die beiden Prinzen'', in Frankfurt a. M. *Fesca*, „Der Troubadour'', in Braunschweig. *Flotow*, „Martha'', in Wien. *Hesse*, „Die Ruine von Tharand'', in Breslau. *Hiller*, „Konradin oder der letzte Hohenstaufe'', in Dresden. *Kalliwoda*, „Blanda'', in Prag. *Kirchhoff*, „Andreas Hofer'', in Ulm. *Kreutzer*, „Die Hochländerin'', in Breslau. *Kücken*, „Der Prätendent'', in Stuttgart. *Litolff*, „Die Braut vom Kynast'', in Braunschweig. *Lortzing*, „Zum Grossadmiral'', in Leipzig. *Offenbach*, „Der Alkoven'', in Paris (im Conzert). *Pentenrieder*, „Dies Haus ist zu verkau-

---

[*]) Etwaige Ergänzungen sollen willkommen sein.

fen", in München *Salomon*, „Das Diamantkreuz", in Kopenhagen *Schäffer*, „Eben recht", in Berlin *Schlösser*, „Die Braut des Herzogs", in Darmstadt. *Schmidt*, *Gust.*, „Prinz Eugen, der edle Ritter", in Frankfurt. *Schmidt*, *Heinr.*, „Der vermögelte Bürgermeister", in Dresden. *Schneider*, *Jul.*, „Orlando", in Schwerin¹). *Schramek*, „Das Brautfest von Olivo", in Riga. *Stähle*, *Hugo*, „Arria", in Kassel. *Stoppler*, „Karl V. vor Tunis", in Braunschweig. *Suppé*, „Das Mädchen vom Lande", in Wien. *Tieksen*, „Annette", in Berlin. *Titl*, „Das Wolkenkind", in Wien.

2) Französische: *Adam*, „La Bouquetière", in Paris. *Adam*, „Une bonne fortune", in Paris. *Auber*, „Haydée ou le secret", in Paris. *Bazin*, „Le malheur d'être joli", in Paris. *Boieldieu*, „Le Bouquet de l'Infante", in Paris. *Boisselot*, „Ne touchez pas à la reine", in Paris. *Bordèse*, „Sultan Saladin", in Paris. *Doche*, „Alix", in Paris. *Hoguet*, „Le Braconnier", in Paris. *Lotz*, „Le Gitano", in Valenciennes. *Louis*, „Marie Therese", in Lyon. *Maillard*, „Gastibelza", in Paris. *Pâris*, „Une Quarantaine en Brésil", in Dijon.

3) Italienische: *Basevi*, „Enrico Edward", in Florenz. *Battista*, „Irene", in Neapel. *Bereanowich*, „Il genio della notte", in Turin. *Bona*, „Don Carlo", in Mailand. *Boniforti*, „Velleda", in Mailand. *Capecelatro*, „Mortedo", in Mailand. *Carlini*, „Ildegonda", in Florenz. *Gabrielli*, „Giulia di Tolosa", in Neapel. *Gioja*, *de*, „Amanio il giojeliere", in Turin. *Gordigiani*, „Un' eredità in Corsica", in Florenz. *Guglielmi*, „Ofen's Befreiung", in Pesth. *Herrmann*, „Ynez", in Neapel. *Mercadante*, „Leonora" (?) *Pacini*, „Merope" (?) *Rossi*, *Lauro*, „La figlia di Figaro", in Wien. *Treves*, „Agamennone", in Mailand. *Verdi*, „Jerusalem", in Paris (ist nichts Anderes, als seine frühere Oper: I Lombardi alla prima Crociata.) *Verdi*, „I Masnadieri", in London. *Verdi*, „Macbeth", in Venedig.

4) Englische: *Balfe*, „The maid of honour", in London. *Wallace*, „Matilde von Ungarn", in London. *Wallace*, „Maritana", in London.

5) Holländische: *Vogel*, „Die Belagerung von Leyden", im Haag.

6) Belgische: *Bovery*, „Jakob van Artevelde", in Gent.

7) Schwedische: *Prinz Gustav*, „Die weisse Frau von Drottningholm", in Stockholm.

8) Slawische: *Macourek*, „Ziska's Eiche", in Prag. *Zavertal*, „Die Berghirten", in Temeswar.

Von komponirten, jedoch noch nicht aufgeführten Opern nennen wir: *Becker*, *Julius*, „Prinz Eugen". (Darf in Oesterreich nicht aufgeführt werden, weil österreichische Feldherrn, Soldaten etc. darin vorkommen.) Eine neue Oper von *Wolfgang von Goethe*. Eine von *Hellmesberger*. *Herzog von Coburg*, Die Vergeltung. *Mendelssohn Bartholdy*, Loreley. (Blos der 1. Aufzug fertig.) *Meyerbeer*, Der Prophet. — Die Afrikanerin. *Netzer*, Die Königin von Kastilien. *Schnabel*, Griseldis. *Schumann*, Genoveva. *Wagner*, Lohengrin.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Siebzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 2. März. Symphonie von *Joseph Haydn* (B dur). — Kavatine von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe* aus Weimar. — Concert für die Violine von *L. Spohr* (Nr. 9. D moll), vorgetragen von Herrn *Jos. Joachim*. — Ouverture: „Die Hebriden", von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus Linda di Chamounix, von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Agthe*. — Romanze für die Violine von *L. van Beethoven* (Op. 50. F dur), vorgetragen von Herrn *Joachim*. — Erstes Finale aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*. Euryanthe, Fräulein *Agthe*; Eglantine, Fräul. *Schloss*; Lysiart, Herr *Behr*.

Der letzte Satz der *Haydn*'schen Symphonie musste auf stürmisches Verlangen des ganzen Publikums wiederholt werden. Solchen Enthusiasmus vermochte eine Musik noch zu erregen, geschrieben von einem Komponisten, der eine Perrücke mit langem Haarbeutel und Zopf getragen! Wenn man dagegen hält, wie mancher Titeskopf unserer Zeit ein solches Finale vergebens zu schaffen sich anstrengen würde, so wäre daraus zu folgern, dass des ächten Genius Eingebungen nicht von den Friseuren abhangen, dass die Tonkunst und die Haarschneidekunst verschiedene Aesthetiken haben müssen u. s. w. —

Fräulein *Agthe*, die liebliche Sängerin, kann die Scheu vor dem Gewandhauspublikum, so freundlich sie von demselben aufgenommen wird, noch immer nicht besiegen. Dies hört man an dem leisen Zittern der Stimme, das ihr gar nicht eigen, und empfindet man besonders an den Kadenzen, deren einfach gezogene Töne sie viel länger und inniger zu geben vermag, wenn die Befangenheit ihr den Athem nicht kürzt. Selbst auf die Rouladen blieb jene Befangenheit nicht immer ganz ohne Einfluss. Das zahlreiche Publikum spendete auch heute der jungen bescheidenen Künstlerin nach jeder ihrer Leistungen reichen Beifall. — Im Finale aus Euryanthe war neben Fräulein *Agthe* auch Herr *Behr* sehr gut. Er sang den Lysiart, vermied das Tremoliren nach Möglichkeit, und so konnte die Stimme ihren guten Klang unverkümmert hervorgehen. In Ansehung des Ausdruckes sind Herrn *Behr*'s Leistungen stets bedeutend; er versteht und fühlt immer was er singt.

Dass das Adagio in dem *Spohr*'schen Violinconcert anhaltend applaudirt wurde, beweist am Besten, wie immer sorgfältiger Herr *Joachim* sein Streben auf tieferes Erfassen des geistigen Gehaltes der vortragenden Stücke richtet.

Die Ouverture zu den Hebriden von *Mendelssohn* wurde meisterhaft exekutirt und, wie immer, mit Enthusiasmus vom Publikum aufgenommen.

---

¹) Wurde den 1. Januar 1848 zum ersten Male aufgeführt, gehört also eigentlich in dieses Jahr.

Digitized by Google

— *Aus Paris.* (Haydée, komische Oper von *Scribe* und *Auber.*) Von allen Firmen, die heutzutage auf allen Punkten der Erde die Ausbeutung der Industrie, der Materie oder der Intelligenz betreiben, hat keine einen besseren Klang, als die Firma *Scribe und Auber.* Fragt ihr, wer sind die Associés? Das Genie! Die Waare? Die schönsten Erzeugnisse des Geistes! Das Comptoir? Alle Theater der Welt! Der Geschäfts- und Gesellschaftsgewinn, die Dividende? Ruhm und Reichthum in Fülle!

Wenn der Erstere von den beiden Compagnons noch für seine eigene Rechnung arbeitet, so ist dies bei dem Anderen nicht der Fall. Trotzdem aber, und obwohl die Thätigkeit des Letzteren etwas abnimmt, das Räderwerk seiner Maschine sich etwas abzunützen beginnt, hat er doch fast eben so viel Vortheil geerntet, als Jener. Man muss gestehen, der letzte Artikel, den diese Firma in den Handel brachte, ist von guter Beschaffenheit. Freilich, vor zehn, zwölf Jahren, da war es doch anders; da waren die Artikel frischer, neuer, kräftiger, da war mehr Eingebung, mehr Genie, mehr Erfindung und sorgfältigere Ausführung daran. Aber ist dies etwa die Schuld der Firma? oder nicht vielmehr jener langsam, aber sicher wirkenden Macht — der Zeit?

Doch lassen wir das etwas nach Kramladen schmeckende Bild bei Seite, und geben wir einen Abriss der Handlung in der neuen Oper.

Ein junger Venezianer, Loredano, früher der Verschwendung, der Ausschweifung, dem Spiele ergeben, dann des wüsten Lebens satt, ist Soldat geworden, und hat sich durch seine Tapferkeit zum Admiral emporgeschwungen. Unter ihm dient ein gewisser Malipieri, der von der Republik, nach guter venezianischer Sitte, dem Admiral beigegeben ist, alle seine geheimsten Schritte und Gedanken zu belauschen und dem Rathe der Zehn zu berichten; also auf gut deutsch: ein Spion. Ausserdem hat Loredano bei sich: die schöne Haydée, eine Sklavin von Cypern, die er den Offizieren um seinen ganzen Antheil an der Beute abgekauft hat und die ihren Herrn glühend, aber heimlich liebt, ferner die junge Rafaela, seine Mündel, die Nichte des Avogadore Donato, den Loredano vorlängst im Spiele ruinirte und dadurch zum Selbstmord veranlasste. Jetzt kommt die Verwickelung des Stückes: Loredano hat damals, von Leidenschaft hingerissen, durch falsches Spiel den armen Donato geplündert. Die Reue darüber verfolgt ihn; die Gewissensbisse machen ihn zum Nachtwandler, und während eines solchen Anfalles erlauscht Malipieri das Geheimniss, bekommt Loredano's Testament, worin er Donato's Sohn Andrea zum Erben einsetzt und ihm sein Verbrechen gesteht, in die Hände und macht sich dadurch zum Herrn seines Schicksals.

Besagter Andrea, der Rafaelen heimlich liebt und von ihr geliebt wird, dient ebenfalls unter Loredano, und Letzterer verspricht ihm das erste Schiff, das er dem Feinde abnehmen werde. Andrea ist so glücklich, in der nun folgenden Seeschlacht ein türkisches Schiff zu erobern, Malipieri will es aber auch haben, er droht dem Admiral, dass er ihn, durch Enthüllung jenes Geheimnisses, nach der Rückkehr nach Venedig stürzen werde — umsonst; Loredano gibt das Schiff dem Andrea, und Malipieri begnügt sich einstweilen damit, Rache zu schwören.

In Venedig, wohin nun Loredano als Sieger zurückkehrt und mit der Aussicht, zum Dogen gewählt zu werden, verlangt Malipieri von ihm Rafaelens Hand als Preis für sein Schweigen und für die Herausgabe des unseligen Testaments. Der Admiral verweigert es, vereinigt die beiden Liebenden und beschliesst, seiner Schande durch Selbstmord zuvorzukommen; Haydée, die Alles gehört hat, will sich selbst dem gefährlichen Malipieri ausliefern, gegen das Testament natürlich — da plumpt der glückliche Zufall dazwischen. Andrea tödtet im Zweikampfe den Störenfried, Loredano, der Betrüger und falsche Spieler, triumphirt, er wird zum Dogen gewählt und reicht der edlen Haydée, die sich mittlerweile als eine cyprische Prinzessin zu erkennen gegeben hat, seine Hand.

(Fortsetzung folgt.)

RECENSION.

B. Molique, Messe in F moll für 4 Singstimmen und Orchester, Sr. Hochf. Durchl. *Friedrich Wilhelm Constantin*, Fürsten von Hohenzollern Hechingen ehrfurchtsvoll gewidmet. 22. Werk. Wien, bei Tobias Haslinger's Witwe und Sohn. Pr. 7 Fl. 30 kr. C. M. (In Partitur.)

> Gib selbst mir zu erkennen,
> Wie, deines Geist's erfüllt,
> Dich meine Seele nennen,
> Dich würdig preisen soll.

So sollte jeder Komponist denken, oder noch, wie es ja Vater *Haydn* that, beten, bevor er an das ernstheilige Geschäft geht, *in majorem Dei gloriam*, mit Einem Worte gesagt: für die Kirche zu schreiben. Mancher hat zwar erkannt, weiss aber nicht recht, wie er es mit dem „würdig Preisen" anzufangen hat, oder es fehlt umgekehrt Manchem bei aller seiner Kunstfertigkeit die ächte religiöse Weihe und Wärme, die nur, „soll das Werk den Meister loben, als der Segen von Oben" kommen muss. Hier aber tritt Einer hervor, der da kann, was er will, und dessen Wollen, das sieht man ganz deutlich, vom Gefühl des Heiligen, Religiösen sowohl durchdrungen als gekräftigt ist. Diese Messe ist — in den Ausdrücken der Freude wie des Schmerzes — in der That ein recht „würdiger Preis" des Heiligsten und Höchsten, und es kann sich namentlich die katholische Kirche, für deren Gebrauch sie ja zunächst geschaffen erscheint, zu der Herausgabe derselben besonders Glück wünschen. Alle Kunstmittel sieht man hier von einem wahrhaften Künstler, der als solcher auch ihrer vollkommen Herr ist, zur Darstellung der Idee angewandt. Hierbei ist zu verwundern, welche neue und lyrische Seiten der Verf. dem alten, schon so oft komponirten, lateinischen Texte abzugewinnen und für seinen musikalischen Zweck zu verwenden wusste. Letztgenannter ist nun aber kein un-

deren, als eben ein ächt künstlerisch-poetisches: den „Ausdruck der Empfindung" in Tönen zu malen durch Melodie, Harmonie, Modulation, Rhythmus im vokalen und demselben untergeordneten instrumentalen Theile. Alle diese Mittel hat der Spender nicht nur zweckmässig und geistreich angeordnet, sondern oft mit wahrhaft orientalischer Pracht seinem reichen Kunstfüllhorn entströmen lassen, die zwar blenden, zugleich aber auch wärmen und erheben, denn es ist nicht hier wie anderswo auf das blose leid'ge Blenden abgesehen, das nur Nervenreiz und — Nervenabspannung zuwege bringt. Zur Erläuterung des Genannten mögen nun hiermit einige Skizzen aus dem Werke selbst folgen.

Kyrie, Andante F moll 4/4, Introduktion. Der Bass beginnt piano mit dem Thema *das b*, das Bratsche und 1. Violine nachahmend hinter einander wiedergeben und das nun von den Blasinstrumenten aufgefasst wird in der Tonika *mf*. Unter der hierdurch schon angeregten Spannung tritt im 14. Takte der Chor mit seinem Ausruf *Kyrie* ein, dessen Grundfarbe charakteristisch immer etwas Gedrücktes, der verschiedenartigen Gefühlwendungen ungeachtet, zeigt. Effektvoll ist vor dem Schlusse der thematische Eintritt der vier Singstimmen nach einander mit dem Christe, wodurch der Ausdruck wieder anders, nunmehr drängender wird. Bei dem unmittelbar darauf folgenden Worte *eleison* entnehmen nun die Blasinstrumente diese thematischen Eintritte den Lippen der Sänger, gleichsam als eine wiederholte, flehentliche Bitte. Hierauf eine Steigerung und endlich, nach einem gepressten Angstausrufe, nochmals das *Kyrie*, sehr piano, das abgespannte, und wie in stummer Verzweiflung zurücksinkende Gemüth unverkennbar bezeichnend. — Desto stürmischer braust in seiner Begeisterung nun das *Gloria in excelsis* auf. Frappant ist die unerwartete modulatorische Wendung durch das dem Unisono F der vier Singstimmen unterstellte *des* bei den Worten *Adoramus te*, nicht minder schlagend die Wirkung dieses Unisono selbst auf das Gemüth, die ähnlich, dass sich im Gefühle der Anbetung Alles zu vereinigen strebt. Andächtig beten dem Solotenor die übrigen Stimmen nach: *Pater omnipotens*; rührend erklingt so auch die Bitte: *Domine Deus, agnus Dei, filius patris*, umgeben von den mitfühlenden Violoncell- und Flötesoli. Bei den Worten *cum sancto spiritu* zeigt sich eine Fuge a 4 soggetti, die aber, nach des Komponisten Ermessen, sich zufällig hier nicht weiter entfalten soll, obgleich Mancher dies um des Kunstgegenstandes willen, der sich unter eines solchen Meisters Händen auf eine glänzende Weise entfaltet haben würde, lebhaft bedauern mag. Seite 48 entwickelt sich beim *in gloria Dei patris* ein vollendeter, kühner Orgelpunkt, nicht wie gewöhnlich auf dem Basse, sondern im Soprane, mit besonderer Führung der Dissonanzen und zugleich originellem Wiedererscheinen der Hauptmotive nach der Modulation. *Credo in unum Deum* singen natürlich alle 4 Stimmen unisono und gleich von vorn herein zu einstimmiger Bekräftigung. Effektvoll ist nach dem *homo factus* des Solotenors der harmonische Eintritt des Chors mit seinem einhüllenden *credo*, sodann der Schmerz des *crucifixus*, die Todtenklage: *passus et sepultus est*, so wie das *Resurrexit* in seiner mannigfaltigen und grossartigen Steigerung. Das folgende *Sanctus* nimmt in den 4 Singstimmen einen mehr choralartigen Charakter an, und die einzelnen Zeilenabsätze werden hier vom Nachhall der Saiten- und der diese wiederum ablösenden Blasinstrumente ausgefüllt. Poetischer Kontrast hierauf im Jubel des *Osanna in excelsis*. Das *Benedictus* ist überaus zart gehalten. Hier macht sich, zum abwechselnden Solo- und Chorgesange, eine fast stetige thematische Sechzehntheilfigur, die sich fast alle Instrumente nach einander anzueignen bestreben, auf eine wohlberechnende, charakteristische Weise geltend. In dem ersten Tutti sind, was die Faktur betrifft, *Mozart*'s Vorbilder (Requiem) sichtbar. Der Verf. thut wohl daran, sich ganz in jenen unsterblichen Klange zu versenken, wäre es auch der Fall, dass sein Gedächtniss sie ihm wider Wissen und Willen als die eigenen vorspiegelte. (Vergl. mit dem 2. Tutti *Mozart*'s Titus, Arie des Sextus A dur, Nr. 19, den Instrumentalsatz vor dem gänzlichen Schlusse der Worte: „Könntest du meine Reue sehn!") Aber — *Hony soit qui mal y pense*! Ein reicher Mann hat nicht nöthig zu borgen. Der Schlusssatz *Agnus Dei* Andante F moll 3/4 ist wieder höchst ausdrucksvoll. Die Klage dieser Anfangsworte findet Milderung und Gegensatz im endlichen Moderato F dur 4/4: *dona nobis pacem*.

Jedes einzelne Stück enthält, wie aus diesem blos Angedeuteten schon zu ersehen ist, neue Schönheiten des Ausdrucks, des wahren geistvollen Komponisten, der wirklichen Poesie. Man sieht fortwährend die vollkommene Meisterhand, deren Führung man sich gern und blindlings vertrauen kann, um von ihr nur — das Beste zu erwarten. Und somit sei diese neue Messe zunächst und insbesondere den katholischen Kirchen, wie auch den Singvereinen und angehenden Komponisten angelegentlichst empfohlen. Schliesslich noch der Wunsch: Möge der hochgeachtete Verfasser die zur Zeit arme Kirche mit mehr derartigen Schenkungen seiner reichen, heiligen Muse bedenken!

Dessau *Louis Kindscher.*

FEUILLETON

In *Paris* wurde eine neue einaktige komische Oper, „Das Medusenhaupt", Musik von *Soard*, aufgeführt.

Die Gemeinde zu Ebersdorf bei Pirna spricht öffentlich in der Leipziger Zeitung ihren Dank gegen den Orgelbauer *Schröder* in Pirna, der in der Kirche des Ersteren eine neue, aus zwei Manualen und siebzehn klingenden Stimmen erbaut hat. Das Werk wird sehr gerühmt. Der Erbauer stellte nicht nur einen sehr billigen Preis (700 Thlr.), sondern fügte auch noch das 16füssige Bordun gratis bei.

Am 30. Januar fand das zweite Concert des pariser Konservatoriums der Musik statt. Ausser einem Stücke (Ave Maria von *Gautier*, dem zweiten Orchesterdirigenten des Théâtre National) waren sämmtliche Nummern von *Beethoven*, nämlich Ouverture und Stücke aus den Ruinen von Athen; Pianofortekonzert in Es (gespielt von *Hallé*), heroische Symphonie.

In Ofen starb am 9. Januar Kapellmeister *Zwonarsek*. Die Theaterchronik theilt über diesen talentvollen Künstler Folgendes

mit. Er war geboren in Brünn den 31. Mai 1817, machte in seinem zehnten Jahre mehrere Reisen mit einer Gesellschaft Alpensängern, die er auf der Guitarre und dem Pianoforte begleitete, wurde im Jahre 1835 in Agram als Chordirektor am dortigen Theater angestellt, kehrte im Jahre 1838 nach seiner Vaterstadt zurück und übernahm hier ebenfalls die Stelle eines Chordirektors am Theater. Unter dem dortigen Kapellmeister *Gottfried Rieger* studirte er nun eifrig Generalbass und schrieb vom Jahre 1840 bis 1843 zahlreiche Kompositionen, die mit vielem Beifall aufgenommen wurden. Von Ostern 1843 bis 1846 war er bei der Prager Bühne angestellt, wo er u. A. auch eine Operette vom Grafen *Schirnding*: „Das öde Geisterschloss" komponirte und zur Aufführung brachte. Zu Ostern 1846 ging er wieder nach Brünn und wurde Kapellmeister für das Vaudeville und Lustspiel, schrieb auch hier mehrere Vaudevilles u. dgl. und wurde als talentvoller Künstler allgemein geschätzt.

Verantwortlicher Redakteur: Professer *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage ist so eben erschienen:

Symphonie

No. 3. A moll

für Orchester

von

Niels W. Gade.

Op. 15.

Partitur 3 Thlr.
Orchesterstimmen 6 Thlr.

Leipzig, 16. Februar 1848.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Hanck, C., 6 Lieder von *Jul. Francke* für 1 Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 66.
  Nº 1. Spanisches Lied 12 Ngr.
  - 2. Im Walde 12 Ngr.
  3. Der Gondolier 16 Ngr.
  4. Die schönste Nacht 10 Ngr.
  5. In der Ferne 12 Ngr.
  6. Italisches Lied 12 Ngr.

Brunner, C. T., 6 Divertissements pour le Piano à 4 mains sur des motifs favoris de l'Opéra „La Clemenza di Tito" de *Mozart*. Op. 108. Nº 1. 25 Ngr. Nº 2. 20 Ngr.

Dancla, Ch., 5me Air varié pour Violon avec Accomp. de Piano. Op. 9. 22 Ngr.

Eichberg, J., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 12. Cah. II. Nº 4, 5, 6. à 25 Ngr., 2 Thlr. 15 Ngr.

Hennig, E. C., Das Lied vom Herzen. Introduction, Variationen und Finale für das Pianoforte. Op. 17. 12 Ngr.

— — Le Carneval de Venise. Petite Fantaisie, sur un thème connu, pour le Piano. Op. 18. 15 Ngr.

Jansa, L., 3 Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 72. Nº 4. 5. 6. à 25 Ngr., 2 Thlr. 15 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Die Jäger. Lied für Bariton oder Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 165. 15 Ngr.

Kücken, F., Volkslied: „Herzallerliebstes Schätzerl du" — arrangirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. aus seinen „Liedern aus der Schweiz". Op. 44. 5 Ngr.

Müller, A. E., Grosse Pianoforte-Schule, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von *Julius Knorr*. Neunte rechtmässige Auflage. 1. Theil. 3 Thlr.

Sameckthal, S., Fantaisie pour le Violon avec accomp. de Piano sur un air de *Donizetti*. Op. 2. 1 Thlr.

Durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Neue Piano-Kompositionen von Th. Döhler,

welche in Concerten und dem Salon grossen Beifall gefunden haben.

Adieu, mélodie de *Schubert* variée. **Torneo**, transcription de Lord *Westmoreland*. **Le Zingaro**, mélodie espagnole. **L'Hidalgo**, mélodie de *Truhn*. **Deux Études**, de perfection. Op. 42. Nº 1—6 à 10—22½ Sgr.

Brillant-Polka. Op. 50. ½ Thlr. **Carlotta-, Elise- et Nuela-Polka.** Op. 50 à 12½ Sgr. (p. l'Orch. 1 Thlr.) **Fantaisie** brillante sur la **Favorite** de *Donizetti*. Op. 51. ½ Thlr. **Trois Valses brillantes.** Op. 58. 1 Thlr., einzeln à 10—17½ Sgr. **Trot-Marche** des chevaliers. Op. 62. 15 Sgr. **Esmeralda**, air napolitain varié. Op. 63. 12 Sgr.

Obige für Piano zu 4 Händen à ¾—1 Thlr.
Obige im leichten Piano-Arrang. à 10—12 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Die für den Juristenball in Prag eigens komponirten Tanzmusikalien, welchen in dem heurigen Karneval von dem tanzliebenden Publikum Scepter und Krone zuerkannt wurden, sind unter dem Titel erschienen:

Album

zur Erinnerung an den Juristenball.

Ausgewählte Tanzmusikstücke

für das Pianoforte.

Inhalt.

Swoboda, F. W., Juris-Quadrille.
Pretis, S. v., Galop fameuse.
Seeling, A., Rendez-vous Polka.
Könnec, A., Abschieds-Polka.
Swoboda, F. W., Bergknappen Polka.
Charlemann, Mad speech Quadrille.

Preis 1 Fl. 30 Kr. CM.

Prag, Jänner 1848. **Joh. Hoffmann.**

Herr *Fr. Hofmeister* liefert für seine eigene Rechnung aus.

Zur Nachricht.

M. Garcia's

Kunst des Gesanges in allen ihren Theilen abgehandelt
(Traité complet de l'art du chant)

ZWEITER THEIL.

Pr. 10 Fl. — 5 Thlr. 20 Ngr.

wird Ende März ausgegeben.

Mainz, im Febr. 1848. **B. Schott's Söhne.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. Nr. 11. 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Uebersicht der im Jahre 1847 herausgekommenen Musikalien etc. — *Nachrichten: Aus Leipzig. Aus Paris.* — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt.

Dritter Artikel.

Wer bewirkt den Fortschritt in der Tonkunst? die Praxis oder die Kritik? der Schaffende oder der Beurtheilende?

Die Lösung dieser Frage kann vielleicht auch zu einem Fortschritte führen.

Ich will zuerst das Wesen des Kritikers betrachten. Wenn ich aber vom Kritiker rede, meine ich nicht die Papageien, denen das Wort eingelernt worden, und die nun jedem Vorübergehenden mit „Fortschritt! Fortschritt!“ anschreien, ohne mehr dabei zu denken als jeder andere Papagei, sondern ich nehme bei meiner Untersuchung die höchste Erscheinung im Fache der Kritik vor, ich denke an ein kritisches Genie.

Was ist ein kritisches Genie?

Das weiss ich im Augenblicke noch nicht.

Was thut ein kritisches Genie?

Ist mir auch noch nicht ganz klar.

Wie bildet sich ein kritisches Genie?

Das wollen wir untersuchen. Vielleicht kommen wir dadurch auch zu Antworten auf die vorhergehenden Fragen.

Ein kritisches Genie kann sich nicht anders heranbilden, als durch Studium vorhandener Werke der bezüglichen Kunst, durch Abstrahiren der Kunstregeln und Kunstmaximen, so weit sie als helle Begriffe an's Bewusstsein zu bringen sind. Durch Studium und Abstraktion sage ich, denn den Beweis, dass noch nie ein kritisches Genie unmittelbar mit seiner vollen Kunstweisheit auf die Welt gekommen, oder dass es diese Kunstweisheit ohne Beihilfe der Kunstwerke, *a priori* blos in seinem Geiste selbst erzeugt, wird man mir hoffentlich erlassen.

Ich bitte, nicht zu vergessen, dass ich von einem Genie zur Kritik rede, getrennt von allem Genie, ja Talent, ja der allergeringsten Fähigkeit zum eigenen Schaffen und Bilden eines Kunstwerkes.

Ehe ein solches kritisches Genie nicht alles das beste Vorhandene vollständig erkannt hat, kann es, das leuchtet wohl männiglich ein, kann es über das Vorhandene nicht hinaus, kann es folglich nicht von Fortschritt reden, den schaffenden Künstler nicht zu einem Fortschritt antreiben.

Lassen wir an diesem Punkte das kritische Genie stehen, und wenden uns zum schaffenden.

Wie bildet sich letzteres?

Ich denke, genau nicht anders, als das kritische. Auch das Kunstgenie geht bei Kunstwerken in die Lehre, abstrahirt sich davon die Kunstregeln und Kunstmaximen, nimmt sie in sein Bewusstsein auf, bildet daran seinen Geschmack, sein Urtheil, nur mit dem Unterschiede, dass es das Erkannte nicht blos im Bewusstsein mit sich herumträgt, sondern es zugleich in die Kunstthat umzusetzen, dass es nicht blos über Anderer Kunstwerke reden, sondern selbst welche gestalten lernt.

Oder sollte das kritische Genie wirklich noch behaupten wollen: Verstand, Erkenntniss- und Begriffsvermögen habe der schaffende Künstler nicht, blos Einbildungskraft und Fantasie? Erstere seien nur dem kritischen Genie verliehen? Ein *Beethoven* z. B. habe nur Kunstwerke schaffen, aber über Kunstwerke nicht urtheilen, das Falsche von dem Rechten, das Wahre von dem Unwahren, das Schöne von dem Unschönen nicht unterscheiden können? Das sei nur dem gegeben, der keine Kunstwerke zu schaffen vermag?

Nein, dieser abgeschmackte Glaube hat sich wohl allgemach verloren.

Schon *Lessing* sagte: „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.“

Aber auch das schaffende Kunstgenie, lehrt uns die Erfahrung, kann nicht eher über das Vorhandene hinaus, bis es dieses vollständig erreicht. Auch bei ihm kann demnach von einem Fortschritt in ein neues, höheres, noch unbekanntes Kunstgebiet nicht eher die Rede sein, als bis es alle bekannten durchschritten und an die Grenze derselben gekommen ist.

Bis hieher also gehen Kritiker und Schaffende denselben Weg — Beide ranken sich an dem Vorhandenen hinauf, im besten Falle zunächst auf die Höhe ihrer Zeit, jener blos erkennend, dieser erkennend und schaffend zugleich.

Wer nun von Beiden drängt von hier aus zuerst vorwärts in neue Regionen? Schreitet zuerst das kritische Genie hinein, und zieht später den hilf- und kraftlos

zurückgebliebenen Künstler nach? Oder marschirt dieser kühn vorwärts, während das kritische Genie erwartungsvoll stehen bleibt und lauert, um die Entdeckungen des Künstlers zu rezensiren?

Wenn der die Sache macht, der am Meisten davon spricht, so wären die Fragen gleich entschieden. Nach dem Geschrei unserer Zeit machte die Kritik den Fortschritt, der Komponist würde durch jene emporgetrieben, fortgeschoben und gedrängt in's Bessere, und — wenn unsere kritischen Journale nicht wären, hätten wir keinen *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Gade*, und wenn unsere kritischen Journale nicht existirten, bliebe die Kunst ganz gewiss verdutzt stehen, wie, man verzeihe mir das Bild, wie — die Kuh vor dem neuen Thore.

Aber wie alsdann machte das kritische Genie den Fortschritt?

Mit Notenköpfen geht es nun einmal nicht. Ach, da muss man eine andere Art von Genie haben und noch entsetzlich viel lernen, Harmonie, künstlichen Kontrapunkt, Instrumentation, und wie das dumme Zeug Alles heisst. Also mit Worten macht's das kritische Genie. Es schreibt mit Worten den Fortschritt hin, nach welchem der Künstler dann schaffen soll. Das kritische Genie, das nur weiss, aber nichts kann, sagt z. B. zum künstlerischen Genie, das die Sache weiss und auch kann: Höre, Komponist, du hast zwar Genie, aber du machst mir's doch nicht zu Danke; du hast das hohe Ideal der Gegenwart, du hast den Fortschrittsgeist unserer Zeit nicht begriffen, oder wenn du ihn begriffen, kannst du ihn nicht durch die künstlerische That in's Leben rufen. Das Letztere kann ich zwar noch viel weniger als du, ja, ich bin nicht im Stande, nur ein Tönchen auf's Papier zu bringen, aber wie die höchsten Kunstwerke der Gegenwart, ja der Zukunft beschaffen sein müssen, weiss ich viel besser als du. Siehe, es muss so und so sein. Nun spute dich, und mache es, sonst spreche ich dir die innere Berechtigung ab.

Dies gelesen, geht dem Komponisten ein Licht auf. Geschwind setzt er sich hin, legt das Blatt des kritischen Genie's vor sich hin, führt dessen Gebote aus, und — der Fortschritt ist da, der Fortschritt, bewirkt durch das kritische Genie, denn ohne dieses wäre der bewusstlos hinduselnde Komponist nimmermehr darauf gekommen!

Hat es, ernstlich gefragt, jemals eine Zeit gegeben, wo der Fortschritt in irgend einer Kunst, auch in der der Musik, auf solche Weise bewirkt worden ist?

Ich nehme die Geschichte der Musik zur Hand, und suche emsig nach dem kritischen Genie, das *Gluck* seine Opernreform, das ihm die Gestaltung seiner Iphigenien vorgeschrieben. Ich suche die Pensa's, welche die Kritik *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* aufgegeben, um ihre Fortschrittswerke darnach zu modeln.

Ich finde nirgends etwas der Art. Vielmehr sehe ich überall, durch alle Zeiten hindurch, die kritischen Genie's den künstlerischen nachschleichen, und nacherzählen, was diese gethan.

Und wie wäre es auch anders möglich! Wie sollte Einer, der nur denken und erkennen kann, aber keine Fantasie hat, denn hätte er diese, so triebe es ihn zum Schaffen — wie sollte ein solcher fähiger sein, den Fortschritt zu bringen, als der, welcher erkennen und denken kann, und dazu das Himmelsgeschenk der bildenden Fantasie empfangen hat?

Mein Gott! *Beethoven* hätte die Eingebung zu seiner neunten Symphonie von einem Kritiker und nicht von seinem eigenen Genius empfangen! Ein Kritiker hätte *Mozart* zuerst das Bild der Zauberflötenouverture etwa vorgehalten, und dieser es dann nur nachgeschrieben!

Hat denn Gott die Welt in die Wirklichkeit gebracht, etwa nach dem vorgeschriebenen Bilde des Herrn Mephisto, des Verneinenden?

Aber gehen denn nicht wenigstens Kritik und Schaffenskraft Hand in Hand vorwärts?

Gewiss! das schaffende Genie gelangt ohne Hilfe der Kritik nicht auf seine Höhepunkte. Aber eben weil es ein Genie ist, hat es auch die Anlage zur Selbstkritik mit empfangen, und weil es ein schaffendes Genie ist, ist es bescheiden, zweifelt sehr oft an seiner Unfehlbarkeit und bildet dadurch seine kritische Kraft aus.

„Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.“

Mit der Selbstkritik Hand in Hand geht der schaffende Künstler. Diese zeigt, was Andern und was ihm selbst noch abgeht, und so macht sich der Fortschritt in ihm, und durch ihn, in der Kunst. Der blosse Kritiker aber ist bis heute immer nur als Genitiv erschienen. Er steht, und wartet, und sieht zu, was der praktische Künstler thut, und dann referirt er's.

Man könnte ein Beispiel gegen die Ansicht einwerfen: *Lessing*.

Hat *Lessing* durch seine Kritik nicht seiner Zeit die Augen geöffnet, durch seine Dramaturgie z. B. nicht den dramatischen Fortschritt befördert?

Gewiss. Aber war denn *Lessing* ein bloss kritisches Genie? War er denn nicht Praktiker zugleich, dramatischer Dichter? Er sprach nicht, wie ich mich schon früher einmal ausgedrückt, er sprach nicht von Aussen in das Kunstgebiet hinein, sondern von Innen heraus.

Und ferner, hat er denn einen Fortschritt zum noch nie dagewesenen Vollkommeneren bewirkt?

Mit nichten.

Sein Vorwärtsschreiten war nichts als ein Zurückblicken auf längst vergangenes Bessere. Bei *Aristoteles* und den alten griechischen Dichtern, und bei *Shakespeare* ging er in die Lehre, bildete an diesen Mustern seinen Geschmack, sein Urtheil, seine eigene Schaffenskraft aus, und trieb zu keinem wirklich neuen Fortschritt, sondern nur zum Nachhelfen, Nachahmen und Wiederauflebenmachen eines früher viel besser Dagewesenen an.

Und so, sollte ich meinen, wäre die Frage, welche diesem dritten Artikel an der Stirne steht, durch einen aufmerksamen Blick auf die Natur der Sache gelöst.

Das schaffende Genie macht den Fortschritt, das

kritische tolerirt ihn im besten Falle, d. h. — wenn sie ihn begreift.

Also, wer macht den Fortschritt? der am Wenigsten davon spricht. Wer spricht am Meisten davon? der ihn nicht machen kann.

Ich fürchte nicht, wegen des bisher Gesagten für einen Feind aller Kritik gehalten zu werden. Nur ihre anmaassende Selbstlobhudelei und Ueberschätzung wollte ich in's Licht setzen. In einem folgenden Artikel werde ich den Schaden auseinanderzusetzen haben, welchen diese Anmaassung auf das Gedeihen der Kunst ausüben muss. Dann endlich wollen wir um uns blicken und zu erkennen trachten, wo nützlicher Fortschritt sich zeigt.

J. C. Lobe.

Uebersicht

der im Jahre 1847 herausgekommenen Musikalien und auf Musik bezüglichen Schriften.

Für Orchester. Symphonieen 5 Nummern, darunter eine vom Grafen *Castelbarco*, Op. 40; zwei von *Czerny*, Op. 781 und 782; die Esdur Symphonie von *Fel. David*; eine von *Taubert*. — Ouverturen 9, darunter *Beethoven's* Koriolan-Ouverture; ferner eine von *Dreyschock*, von *Gade*, von *Kalliwoda*, von *Meyerbeer* (zu Struensee), eine „dramatische", Gnomen und Elfen betitelt, von *Stiphin vom Walde*. Ferner drei Hefte Divertissements nach italienischen Opern, von *F. Bellini*, zwei Sätze aus *Meyerbeer's* Struensee. 64 Hefte Tänze und Märsche; darunter „[illegible]" vom *Herzog Max in Baiern*, Op. 27. 34 Hefte Harmonieen für Blasinstrumente (Märsche und Tänze).

Für Violine mit Begleitung 13 Hefte, darunter das 15. Concert von *Spohr*, Op. 128, Intr. und Variationen von *Ferd. David*, Op. 19; *Litolff's* Symphonieconcert „Eroica".

Für zwei Violinen 19 Werke.

Für Violine und Bratsche zwei.

Für Violine und Violoncell eines, dagegen für Violine allein 22 Nummern.*)

Violinquartette sind 28 erschienen (einschliesslich mehrerer Tänze und andrer Arrangements); darunter ein Op. 1 von *Dalla Baratta*; 2 von *Onslow* (Op. 53 und 54), eins von *Spohr* (Op. 132) und ein Quartettconcert mit Orchester von demselben, Op. 131. Von der bei *Heckel* in Mannheim erscheinenden Ausgabe der *Beethoven*'schen Quartette brachte das vergangene Jahr fünf Nummern, und zwar Nr. 7—11.

Von Violinquintetten zählen wir 7 (einschliesslich der arrangirten Struensee-Ouverture von *Meyerbeer*); darunter drei von dem obenerwähnten Grafen *Castelbarco*; 1 von *Spohr* (Op. 129), 1 von *Onslow* (Op. 61).

Auch erschien ein Lehrbuch für Violine, nämlich die Violinschule von *Rode*, *Kreutzer* und *Baillot*, in neuer Auflage (erstes Heft).

Das Violoncell erhielt 14 Werke, darunter einen „Cours méthodique de Duos p. 2 Violoncelles", von *Offenbach*, Op. 49—52, enthaltend 18 Duette.

Für Flöte kamen heraus 43 Hefte, darunter Mehreres von *Berbiguier*, *Briccialdi*, *Drouet*. — Auch drei *Verdi*'sche grosse Opern, arrangirt für zwei Flöten!

Uebrige Blasinstrumente. Für Klarinette 3, für Oboe 2, für Flageolet 1, für Czakan 9, für Horn 2, für Cornet à piston 1, für Zither 16 (darunter eine Schule, von *Ruthardt*).

Für Guitarre (theilweise mit Begleitung) 29 Hefte.

Das Pianoforte nimmt natürlich bei Weitem die Mehrzahl der erschienenen Instrumentalsachen in Anspruch. Dieselben zerfallen in folgende Rubriken: *a)* für Pianoforte mit Begleitung mehrerer Instrumente: 41 Werke; darunter — neben vielem Arrangirten — *Henselt's* Concert, Op. 16, *Litolff's* Concertsymphonie, *Karl Mayer's* symphonischen Concert; ein Concert von *Parish-Alvars*, Op. 90. — Ferner noch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von *Klara Schumann*, Op. 17. *b)* mit Begleitung eines Instrumentes (Violine, Bratsche, Violoncell, Flöte, Oboe, Fagott, Horn, Posaune, Trompete) zusammen 259 Werke. Viel Arrangirtes; auch sind darunter viele Kompositionen begriffen, in denen das Pianoforte blos begleitend, das andere Instrument aber hauptsächlich ist. Wir heben hier aus: *Bach*'s Ciaconna für Violine mit *Mendelssohn's* Pianofortebegleitung, *Léonard's* erstes Concert für Violine mit Pianoforte, *Reissiger's* Sonate für Violine und Pianoforte, Op. 185, *Chopin's* Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op. 65; *[illegible]'s* grosse Sonate für dieselben Instrumente, Op. 52 (auch für Pianof. und Bratsche). *c)* für zwei Pianoforte und zu sechs Händen 9 Hefte, meist Arrangirtes, jedoch auch *S. Bach's* Concert für 2 Klaviere mit Quartettbegleitung. *d)* Vierhändiges, zusammen 222 Werke; darunter ein „Elementarunterricht im vierhändigen Pianofortespiel" von *Enckhausen*, Op. 58. — Sonst meist Arrangirtes, doch bemerken wir *Kittl's* Sonate, Op. 27; *Nagel's* Sonate, Op. 5. *e)* Zweihändiges, nicht weniger als 791 Hefte, ohne die Ouverturen, Märsche und Tänze. Dabei sind viele aus mehreren Heften bestehende Werke und Sammlungen nur für eins gerechnet. Die meisten Nummern hat *Karl Mayer* geliefert, nämlich 27 (worunter mehrere neue Auflagen begriffen sind); ihm zunächst kommt *Rosellen* mit 25. Die zweihändigen Ouverturen zählen 17 Nummern, Tänze 460, Märsche 63. Rechnet man all diese Pianofortesachen, und die 18 Lehrbücher für Pianoforte (worunter die *J. B. Cramer*'sche Klavierschule in neuer Ausgabe, die *Hünten*'sche in vierter Auflage) zusammen, so erhält man die ungeheure Summe von 1880 Werken.

Für Orgel sind 69 Nummern erschienen, worunter 3 Bände *S. Bach*'scher Orgelkompositionen für eine Nummer gerechnet sind. *R. Schumann* hat sechs Fugen über den Namen *Bach* drucken lassen.

Die Harfe erhielt 25 Hefte, darunter allein 13 von *Parish-Alvars*, die Physharmonika blos eines, nämlich 3 Lieferungen „Bouquets musicals" von *Lickl*, Op. 68.

Gehen wir zur Gesangmusik über, so bemerken wir von geistlichen Sachen 132 Werke. Das bedeutendste neue darunter ist unstreitig *Mendelssohn's* Elias — *Beethoven's* Messe, Op. 86, und *Haydn*'sche, *Mozart*'sche,

---

*) Hier, wie im Allgemeinen in der Instrumentalmusik, erscheint oft ein Werk viele Male, in verschiedenen Arrangements.

Händel'sche Werke in neuer Auflage. — Choralbücher sind 29 erschienen. — Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente 20 Nummern. Darunter die vollständige Ausgabe von *Beethoven*'s Musik zu den Ruinen von Athen; *Mendelssohn*'s Festgesang an die Künstler. — Mehrstimmige Gesänge 199, darunter mehrere Sammelwerke. *Fél. David*'s Christoph Columbus, „Symphonie-Ode", ist ebenfalls darunter. Auch eine Sammlung dänischer Studentenlieder. — Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte- (oder Guitarre-) Begleitung zählen wir nicht weniger als 495; wogegen von Gesängen mit Begleitung der Guitarre allein 14; darunter mehrere von *Mendelssohn*, denen die Guitarrebegleitung arrangirt ist. — An Lehrbüchern für Gesang fehlt es auch nicht, es sind 32, darunter *Bordogni*'s Exercices et Vocalises für Mezzosopran. — Opernmusik zeigt sich in 59 Nummern, worunter 23 vollständige Klavierauszüge, die übrigen 36 Nummern sind meist Sammlungen mehrerer Operngesänge. Unter den 23 Klavierauszügen sind 12 von deutschen Komponisten, nämlich *Dittersdorf*'s Doktor und Apotheker, *Flotow*'s Förster (L'âme en peine), *Fuchs*, des jüngst verstorbenen, Guttenberg, *Hiller*'s Traum in der Christnacht, *Hoven*'s Liebeszauber; *Kücken*'s Prätendent, *Marschner*'s Templer und Jüdin (und zwar in neuer Ausgabe, nach neuer Bearbeitung vom Komponisten, mit deutschem und italienischem Text), *Meyerbeer*'s Struensee, *Mozart*'s Don Juan; Titus; Zauberflöte; *Taubert*'s Blaubart.

Theoretische Werke erschienen 66. Die bedeutendsten darunter sind: *Becker*'s Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, *Berlioz*' Instrumentationslehre; *Gassner*'s Universallexikon der Tonkunst, *Hand*'s Aesthetik der Tonkunst, zweite Auflage. *Krüger*'s Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst; *Marx* Kompositionslehre, 4. Band; *Winterfeld*'s evangelischer Kirchengesang, 3. Theil.

Musikalische Zeitschriften zählte das vorige Jahr 14, nämlich in Deutschland erschienene. Die ausländischen sind in dem *Senff*'schen Kataloge, aus dem wir obige Zusammenstellungen gezogen haben, nicht enthalten.

Als Anhang fügen wir noch bei: 6 Textbücher, und 38 Portraits und Abbildungen, darunter *Beethoven*'s Geburtshaus, das Beethoven-Haus zu Bonn, das Beethoven Monument daselbst, sechs verschiedene Abbildungen von *Jenny Lind*; endlich 8 Büsten, worunter eine von *Mendelssohn*.

Wir denken, Jedermann wird mit diesen Resultaten der Komponisten- und Verlegerthätigkeit im vorigen Jahre quantitativ zufrieden sein. Ob qualitativ? Wir meinen: im Ganzen ja! Wiegen doch einige tüchtige Werke — und an solchen fehlt es ja nach Obigem nicht — um so schwerer, und sind doch der wahrhaft bedeutenden Kunstwerke zu allen Zeiten nur wenige gewesen!

Wir machen bei dieser Gelegenheit auf das vollständige Verzeichniss der im Jahre 1847 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten und der Texte bei Gesangkompositionen aufmerksam, herausgegeben und verlegt von *Bartholf Senff* in Leipzig.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Achtzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 9. März. Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von *Karl Maria v. Weber*. — Terzett aus Fidelio von *L. van Beethoven*, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe*, Herrn *Götz* aus Weimar und Herrn *Behr*. — Introduktion und Variationen für Fagott, komponirt von *Toller*, vorgetragen von Herrn *Weissenborn* (Mitglied des Orchesters). — Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung, komponirt von *Franz Schubert*, gesungen von Herrn *Götz* und Fräulein *Agthe*. — Ouverture zu Anakreon von *L. Cherubini*. — Erstes Finale aus dem Wasserträger von *L. Cherubini*. — Symphonie von *L. van Beethoven* (Nr. 5, C moll).

Die Ouverture zum Beherrscher der Geister erhebt *C. M. v. Weber* noch auf dem Wege zur Volksgunst, wo er seine Gedanken alle dem allgemeinen Verständniss und Empfängnissvermögen anpassend auszuprägen suchte. Mit dem Freischütz hatte er dieses Ziel vollständig erreicht. In der Euryanthe glaubte er tiefer in die Saiten greifen, seinen Flug über das Volk hinweg nehmen zu müssen, und es sich nachziehen zu können. Der Künstler bewunderte ihn, aber das Volk kam nicht nach. An die Komposition des Oberon ging es mit schon fühlbar kränkelndem Körper und mit einer Art geistigem Zwiespalt. Er wollte das in der Euryanthe Errungene nicht aufgeben, und erkannte doch auch, dass es den Engländern noch ferner als den Deutschen stehe. Er schwankte, suchte bald das Tiefkünstlerische, bald das Verständlich-volksmässigere zu geben, — die zwei verschiedenen Arien des Huon, die eine für England, die andere für Deutschland, geben dafür den Beweis — und so wurde dieses sein letztes Werk ein unentschiedenes, ungleichartiges. — Die Ouverture zum Beherrscher der Geister ist niemals allgemein durchgedrungen und wird jetzt ausser Leipzig vielleicht nirgends mehr zu Gehör gebracht. Dies Schicksal verdient sie nicht. Sie ist ein feuriges, effektvolles Tonstück, verlangt aber freilich eine sehr sorgsame Ausführung. Wo ihr aber diese, wie hier, zu Theil wird, kann eine bedeutende Wirkung nicht fehlen.

Das tief in's Herz greifende Terzett aus Fidelio wurde von Fräulein *Agthe*, den Herren *Götz* und *Behr* gesungen, als wären sie die vorgestellten Personen leibhaftig, und obgleich der Sänger Stimmen aus dem bedeutend mitredenden Orchester nicht besonders hervorglänzen können, wussten sie durch den gefühlten Ausdruck die Herzen zu rühren und lebhaften Beifall zu gewinnen.

Die Variationen von *Toller*, vorgetragen von unserem wackeren Orchestermitgliede Herrn *Weissenborn*, haben mir, glaube ich, gefallen, doch beschwören mag ich's nicht. Das Fagott scheint mir, und überhaupt in unserer wildrauschenden Zeit zumal, zum Volksredner

Digitized by Google

nicht geboren. Dazu gehört eine kräftigere Stimme, als sie ihm der liebe Gott verliehen. Was indess damit zu wirken, hat Herr *Weissenborn* redlich gethan, und das Publikum mit Beifall belohnt.

Herr *Götz* sang ein Lied von *Franz Schubert* mit tiefem Gefühlsausdruck und grossem Applaus. Fräulein *Agthe* musste gar nach Vortrag eines zweiten von demselben Komponisten noch einmal hervor, und gab ein Lied von *Mendelssohn* zu, das und dessen Vortrag das Publikum ebenfalls mit Beifall überschüttete. Dieses Komponisten Zeit scheint doch noch nicht ganz vorüber zu sein.

Die Ouverture zu Anakreon von *Cherubini* verfehlte ihre Wirkung auf das unbefangene Publikum nicht. — Auch das Finale zum Wasserträger, zu dessen Ausführung neben Fräulein *Agthe*, Herrn *Götz* und *Behr*, auch Herr *Henry* und Fräulein *Stark* sich betheiligten, wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen. Die Stimme letztgenannter Sängerin, ebenfalls einer Weimaranerin, scheint an Klangfülle immer mehr zuzunehmen.

Die Aufführung der Cmoll-Symphonie von *Beethoven* konnte ich heute nicht abwarten. Ein urtheilsfähiger Freund behauptete später, er habe sie noch niemals schöner und exakter vorführen hören.

Aus Paris. Haydée, von *Auber*. (Fortsetzung.) Die Musik ist grossentheils reizend, die Instrumentation fein und zierlich, die Ideen frisch und melodisch, der Ausdruck den Situationen angemessen. Dass Bühnenkunde und musikalisches Geschick darin, versteht sich von selbst; und steht auch die Oper hinter manchen früheren Werken *Auber's* zurück, so ist sie doch unzweifelhaft den meisten neueren Opern desselben, wie Zanetta, der Herzog von Olonne, die Krondiamanten u. s. w., weit überlegen.

Die Ouverture kann man misslungen nennen. Herr *Auber*, der daran dachte, dass sein Lehrer *Berton* die Ouverture zu Montano und Stephanie in der Nacht vor der ersten Aufführung schrieb, dass *Mozart* die zum Don Juan in wenigen Stunden hinwarf — Herr *Auber* wollte diesmal eine ähnliche Kraftäusserung thun; aber ach! es ging nicht; die Eingebung wollte nicht kommen, und da keine Zeit mehr war, auf sie zu warten, so musste es ohne sie gehen.

Une bonne ouverture où tout marche et se suit,
N'est pas là un travail qu'un caprice produit.

Ein Trinkerchor, zwei Couplets der Sklavin Haydée im 6/8, zwei dergleichen des boshaften Malipieri, ebenfalls 6/8, ein Quartett haben nichts Bemerkenswerthes; nur eine kräftige und wohl rhythmisirte Stelle darin (Andrea) wurde lebhaft beklatscht und musste wiederholt werden.

Eine zweistimmige Barkarole (Rafaela und Haydée) ist frisch und anmuthig, zu einem Salonstücke wie geschaffen. Eine Kavatine Malipieri's wurde gut gesungen, ist aber nicht eben sehr gelungen. Das Finale des ersten Aufzugs (die Nachtwandlerszene) ist sehr effektvoll; man bemerkt darin eine reizende Melodie voll melancholischer Träumerei, die von Mompou entlehnt ist oder, wenn man will, an das

Ah! que Venise est belle
Et quels sereins jours

erinnert.

Die Introduktion zum zweiten Aufzuge, die Seeschlacht, ist angemessen lärmend und türkisch. Der Siegeschor ist wahrhaft schön, ebenso die ganze folgende Szene. Eine Kavatine Rafaela's will nicht viel besagen, wurde aber von Madem. *Grimm* sehr gut gesungen. Die Couplets „der Brise", 6/8, werden im Refrain von einem Männerchore mezza voce und mit geschlossenem Munde begleitet: ein sehr hübscher und völlig neuer Effekt auf der Bühne, obwohl nicht eigentlich von *Auber's* Erfindung. Der Chor mit geschlossenem Munde ist deutschen Ursprungs und vor etwa zwei Jahren von einem jungen belgischen Tonsetzer, *Limnander*, unter Andern auch ins hiesige Conservatoir eingeführt worden, wo er grossen Beifall fand. *Auber* hat dies in dem „Gesange der Brise" so allerliebst angebracht, dass der Brise auf den Brettern ein wahrer Sturm des Beifalls im Parterre folgte*).

Im dritten Aufzug ist eine glänzende Rouladenarie, die aber keine Arie fürs Studium werden wird. Zwei Couplets Andrea's, zwei andere Lorédan's veranlassen uns zu der Bemerkung, dass in der Oper wohl ein Dutzend Couplets vorkommen, immer zu zwei und zwei verbunden und fast alle im 6/8 Takt. — Das Duett,

Je t'aime, ô mon maître, je t'aime!
Et c'est là mon secret à moi!

ist ein Duett in grossartigen Verhältnissen, kräftig, von schönem Style und reicher, neuer Melodie. Endlich ein reizender Chor der Gondoliere des Lido, nach Art einer Barkarole, ein ächter Gesang aus den Lagunen. Was wäre aber auch eine Oper, die in Venedig spielt, ohne Gondoliere möglich?

Was die Aufführung betrifft, so war *Roger* als Lorédan höchst ausgezeichnet, im Gesange wie im Spiele. Er wusste das persönliche Interesse des Publikums zu fesseln und so bei dem Letzteren den Gedanken, dass er doch eigentlich nur ein Genueser ist, zu verdrängen. Mademoiselle *Lavoye* (Haydée) hat eine treffliche Methode, ein seltenes Aplomb, sie singt und vokalisirt wie eine Nachtigall — aber die Stimme ist trocken und hart, ihr Vortrag kalt, falsch und gezwungen, ihr Spiel ohne Leben und Anmuth. Dagegen führte Mademoiselle *Grimm* mit ihrer reinen und ansprechenden Stimme die undankbare Rolle der Rafaela sehr gelungen aus. *Audran* (Andrea) hat wenig Stimme, aber guten Vortrag; er macht sichtlich Fortschritte. Uebrigens ist seine Rolle zwar die kürzeste, aber die vortheilhafteste in der ganzen Oper. *Hermann Léon* gab den Malipieri. Trotz seiner mächtigen Stimme, seiner Bühnengewandtheit und seiner redlichen Bemühung vermochte er über diese widerliche Rolle nicht zu triumphiren. Beiläufig gesagt, studirt dieser wackere Künstler jetzt sehr eifrig die Sprache Altenglands, um auf der britischen Bühne auftreten zu können.

---

*) Was mich betrifft, so gefällt mir diese „neue Kunstform" keineswegs; es fällt mir dabei immer *Potier's* Anweisung ein: um gut Englisch zu sprechen, müsse man den Mund offen und die Zähne geschlossen halten.

Und damit der Haydée und ihren Gefährten aus dem Hause Scribe & Auber Glück auf die Reise! Sie steuert mit vollen Segeln hinaus auf ein Meer voll Klippen und Untiefen — wir wünschen, dass ihre eigenen Worte an ihr zur Wahrheit werden:

Voyez! le ciel les favorise
Voici la brise
Qui pour eux s'est mise,
Guide sur les flots
Les vieux matelots!

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Christliche Hausmusik. Eine Sammlung ein- und mehrstimmiger alter und neuer Lieder, Arien, Chöre etc. mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von *Conrad Kocher*. Nr. III. Arien, Duette und Chöre von *Händel* und *Palestrina*. Stuttgart, Verlag von *A. Wagner's* Musikhandlung. Preis 15 Ngr.

Dieses Heft Nr. III bringt, wie schon jene beiden Namen guten Klanges verrathen, nur Altes. Es ist gut und auch nothwendig, dass klassische Werke der Vorzeit durch die Wiedergeburt der Druckveröffentlichung neu in die Gegenwart getragen werden, da sie sonst unter dem Schutte der Jahrhunderte vermodern würden. Der Herausgeber möge also nur immer damit fortfahren, die sorgsame Auswahl sowohl als Bearbeitung werden ihm das Zutrauen des Publikums schon sichern. Die Bearbeitung betrifft zunächst den Klavierauszug, welcher sehr treu und dabei nach der Originalpartitur so vollständig wiedergegeben ist, als es für zwei Hände nur auszuführen möglich. Der Inhalt ist folgender: Zwei Arien und zwei Ariosa aus *Händel's* Messias, Nr. 1: Er weidet seine Heerde, Nr. 2: Wie lieblich ist der Boten Schritt, Nr. 3: Schau hin und sieh, mit freiem Recitativ: Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden etc. mit Arioso: Doch du liessest ihn im Grabe nicht. Nr. 4, Duett aus *Händel's* Joseph: O Land des Segens, selig Land (dürfte weniger bekannt sein). Nr. 5, Chor von *Palestrina*: O bone Jesu. Nr. 6, das bekannte italienische Volkslied: O sanctissima, in drei- und vierstimmiger Bearbeitung. Nr. 7, Duett von *Händel* für Sopran und Tenor aus Psalm 51 (gehört auch zu den weniger Bekannten), und endlich Nr. 8 vollständiger Chor und Solo aus *Händel's* Judas Maccabäus: Tochter Zion, freue dich.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Professor der Musik in Berlin. Vierter Theil. Leipzig, bei *Breitkopf & Haertel*, 1847. Pr. 3 Thlr.

So ist denn nun mit dem vorliegenden vierten Bande ein Werk vollendet, das in Wahrheit deutschem Wissen und Können zu hohem Ruhme gereicht, durch welches sich der gelehrte Verfasser Zeitgenossen wie Nachfahren zu wärmstem Danke verpflichtet hat und um dessen Erscheinung Lehrende und Lernende in gleichem Maasse glücklich zu preisen sind. Zwar ist der Abschluss desselben nicht so schnell erfolgt, als es wohl allenthalben die zahlreichen Verehrer des geistvollen Meisters, den wir vorzugsweise einen *praeceptor Germaniae* im musikalischen Fache nennen möchten, und seine Schüler sich und ihm gewünscht haben möchten, indem zwischen dem Erscheinen des ersten Bandes in erster Auflage und dem des vorliegenden vierten ziemlich ein Decennium vergangen ist; allein wenn man den grossen Umfang des vom Autor durchmessenen und nunmehr so trefflich angebauten Feldes bedenkt; wenn man die Schwierigkeit einer Arbeit erwägt, bei welcher in Hinsicht auf Plan, Anlage und Methodik streng genommen kaum ein einziger, in Hinsicht auf den Lehrstoff selbst aber nur äusserst wenige Vorgänger benutzt werden konnten; wenn man ferner berücksichtigt, dass der Verfasser auch da, wo bessere Vorarbeiten vorhanden waren, dennoch stets mit eigenem Auge den Stoff gesichtet, mit eigener Hand ihn zubereitet und nach seiner Weise ihn für die Lernenden zurecht gelegt hat; wenn man endlich nicht unerwogen lässt, was er mittler Weile für die Erweiterung und Bereicherung der ersten Bände in zweiter Auflage gethan hat (welcher werthvolle Zuwachs ist nicht in dieser z. B. der Lehre von der Fuge zu Theil geworden!): so erscheint jene weite Zeitkluft zwischen Anfang und Ende selbst auch bei einem sonst so rasch und kühn vordringenden, des Stoffes und der Form so mächtigen Autor hinlänglich erklärt und gerechtfertigt und anstatt zu klagen: „ach, wie spät!" wollen wir uns lieber von Herzen freuen, dass einem so vielbeschäftigten Gelehrten und fleissigen Tondichter doch noch Kraft und Zeit, Muth und ausdauernde Arbeitslust geblieben sei, ein so viel umfassendes Unternehmen zum glücklichen Ende zu führen.

Wenn wir nun den Lehrplan des Verfassers nochmals in seiner Gesammtheit und in seinem organischen Zusammenhange überschauen, so fühlen wir uns zu wärmster Hochachtung gegen das wahrhaft bewundernswürdige systematische Talent erweckt, das sich in diesem Werke allenthalben, vom Anfange bis zum Ende beurkundet, und in dieser Beziehung werden ihm auch wohl Nebenbuhler und Gegner die Krone reichen müssen. Oder wo wäre wohl in und ausser Deutschland ein Werk zu finden, welches in dieser Beziehung dem vorliegenden den Vorrang streitig machen könnte? Wo findet sich wohl der massenhafte Stoff, den eine Kompositionslehre, wenn sie ihrer Aufgabe nach allen Seiten hin genügen soll, zu bewältigen hat, naturgemässer vertheilt, übersichtlicher zurecht gelegt, im glücklicheren Fortgange vom Leichteren zum Schwereren entwickelt, so dass sich der Lernende wohl kaum irgendwo über Verfrühung und Überfüllung und über vorzeitige Anmuthungen an seine Fassungskraft zu beklagen hat oder durch ein desultorisches Herausreissen der Materien aus ihrem nothwendigen Zusammenhange und durch ein verwirrendes Zusammenwerfen derselben betäubt und entmuthigt sieht? Ref. wenigstens fühlt sich gedrungen, dem Verfasser in dieser Beziehung die Krone der Meisterschaft zu reichen. Sollte man auch da und dort einen einzelnen Baustein noch anders eingefügt

wünschen: an dem Hauptplane des Werkes möchte wohl kaum etwas Wesentliches auszustellen sein und er bleibt dem Autor unseres Bedünkens wohl unbestreitbar der Ruhm, hier zuerst als ordnender Genius aufgetreten zu sein, ein wahrhaft systematisches, methodisch progressives Lehrgebäude der Kompositionslehre entworfen und mit eminenter Kraft des kunstphilosophischen Denkens und klaren, naturgemässen Lehrens durchgeführt zu haben.

Auch diesen Theil hat der Verf., wie die früheren, durch eine höchst lesenswerthe, geist- und gemüthvolle Vorrede eröffnet und darin manch goldenes Wort gesprochen. So sagt er unter Anderem S. VI: „Ich muss bekennen unverhohlen und freudig, dass mir die Kunst, wie viel Wonnen sie mir auch seit der Kindheit gespendet, dennoch und durchaus keinen wahren Werth zu haben scheint, als insofern und soweit sie fähig ist und gerüstet, das Leben des Geistes mitzuleben, den Flug, der unsere Zeit erhebt, mitzuschwingen, die Stunde selbstthätig an ihrer That mitzuleben, die der Menschheit in ihrem Vorschreiten schlägt. Wer mit ihr die ledige Muse verwandeln will, der thu' es. Wer in ihrem Kreise einherprunken will, der thu' es. Wer am Halbschlummer jener weichlichen Gefühls-Dämmerungen Genügen findet, die uns unsäglich als das „Gemüthvolle" angepriesen werden, als das deutsche Gemüthleben — aus der thatlosen Schläferzeit, da Deutschland neben dem ehernen Gange der Weltgeschichte hinträumte —, dem sei es nebst aller Sympathie der „weich geschaffenen Seelen" vergönnt. Wer seine Kunst und sich verkaufen will an die hin und her wankenden Gelüste der Menge, deren Schuld es nicht ist — denn überall, wo die Kunst gesunken, ist sie es nur durch die Schuld der Künstler —, wenn sie auf hundert Irrgängen „den unbekannten Gott", den Verheissenen der kommenden Zeit sucht und einstweilen vom geweihten Ochsen Egyptens zum goldenen Kalb Arabiens tänzelt: wer das und all dergleichen will und zu erlangen trachtet, dem bekomm' es, wie es kann. Die Langeweile unserer Salons, der Flitter unserer Virtuoseneitelkeit, unsere welschen Lüste, unser Schacher mit den Früchten dieser Länder, unser schönthuerisches Liebäugeln rechts mit Klassicität und links mit Romanticismus, mit Allem, was von *Bach* bis *Beethoven* und *Berlioz* Glück gemacht und — sich breitmachen lässt: das Alles will nicht so viel bedeuten und sagen gegen die Zeugenschaft der vorangeschrittenen Jahrhunderte und die Forderung einer charaktervolleren, geisteskräftigeren Zukunft, das kann den Beweis und den Trost der Geschichte nicht überstimmen. Die Geschichte aller Kunst aber lehrt, dass das wahre Kunstwerk nur aus der reinen Geistererhebung erblüht und nur unter der Bedingung treuester Widmung und Hingebung an die Idee, ohne alles Rücksichtnehmen und Abmäkeln oder Zuputzen geboren wird zum ewigen Leben; alles Andere achtet sie für Tand, sei es auch durch die Laune des Tages noch so schön vergoldet und gepriesen — die Morgenluft verweht es, wie die Asche vergilbter Billetdoux von der Flamme des Lichts etc."

In der Einleitung legt sich der Verfasser zunächst mit gewohnter Klarheit und Sicherheit des Ueberblicks den weiter zu behandelnden Lehrstoff zurecht, den er in 3 Hauptgruppen zusammenfasst (unter den Ueberschriften: I Harmoniemusik (Komposition für Blasinstrumente); II Orchestersatz, der die Komposition für das volle Orchester, also für den Verein der Saiteninstrumente mit der Harmoniemusik, begreift; III Ensemblesatz, Verein von Solo- und Orchestersatz, von Solo- und Chorgesang in Verbindung mit dem Orchester. Das achte Buch handelt nun zunächst von der Harmoniemusik und wird durch die Lehre von der Orgelkomposition eröffnet, welches der Verf. durch die analoge Erzeugung der Orgel- und Blasinstrumentaltöne hinlänglich rechtfertigt. Es wird das wesentlich Nöthigste über das Ton- und Klangwesen, den Umfang, die Schallkraft, die Spielweise und den Charakter des Instruments beigebracht und sodann, nach schätzbaren allgemeinen Bemerkungen über den Styl der Orgelkomposition, die Form der Orgelfuge, des fugirten Chorals, der Choralfiguration, der Orgelfantasie, der Orgelsonate, Variation u. s. w. abgehandelt. Ein Abschnitt, den wir angehenden Orgelkomponisten und auch manchen älteren um so angelegentlicher zu sorgfältiger Beachtung empfehlen müssen, je häufiger man in unserer Zeit den Charakter und die Würde jenes mächtigen Instruments verkennt — ein Vorwurf, der freilich auch auf manche ältere Orgelkomponisten zurückfällt. Dass der Verf. hier ein fleissiges Studium der früheren Bände seines Werkes voraussetzt, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung; indess wollen wir es doch nicht unbemerkt lassen, um dem Irrthum solcher zu begegnen, welche hier etwa eine vollständige Belehrung über die obenerwähnten Formen durchaus vom Verf. erwarten möchten, welche man in den früheren Theilen seines Werkes suchen muss.

Die Kompositionslehre für die eigentlichen Blasinstrumente eröffnet er mit dem Satze für Trompeten und Pauken, an welche sich Posaune, Horn und die übrigen Blechinstrumente anschliessen. Er hat hier wie in dem hierher gehörigen, ergänzenden Anhange mit dankenswerther Sorgfalt und Umsicht auch die neuesten Ventil- und Klappenblechinstrumente berücksichtigt und durch genaue Angabe ihres Tonumfanges, ihrer Tonlagen und ihrer Behandlungsweise sich um die Kunstjünger, welchen die kostbaren Werke dieses Bereiches, wie z. B. das eines *Berlioz*, nicht zugänglich wird, ein grosses Verdienst erworben. Wir glauben nicht, dass man im Stande sein wird, auf diesem ziemlich verwickelten Felde, auf welchem selbst manche sonst erfahrene und kenntnissreiche Komponisten nicht vollkommen bewandert sein möchten, irgend eine wesentliche Lücke nachzuweisen, und erkennen mit Ehren das Verdienst des Verfassers, der hier eine Reihe von Notizen zusammengestellt hat, wie sie nur unter besonders günstigen Verhältnissen in der Nähe so grosser Harmoniecorps, wie Berlin sie aufzuweisen hat, gesammelt werden konnten. —

(Beschluss folgt.)

Digitized by Google

FEUILLETON.

Zum Besten der in Leipzig beabsichtigten Pestalozzistiftung gab der dasige Sängerverein „Orpheus“, in Verbindung mit den drei oberen Klassen der 2. Bürgerschule, ein Concert, worin Fräul. Anna (Dölitz) und die Herren *Widemann* und *Brassin* die Soloparthieen sangen. Auch Kammermusikus *Belcke* aus Dessau liess sich hören. Der Reinertrag belief sich auf 213 Thlr.

Am 5. Februar wurde zu Hamburg in der Tonhalle, unter Leitung des ersten Kapellmeisters *Krebs*, *Félicien David*'s Symphonie Ode Christoph Columbus, zum ersten Mal in Deutschland, mit Beifall aufgeführt. Die Partie des Columbus sang, anstatt des plötzlich erkrankten Hrn. *Clement* — die Altistin Frl. *Michalesi*.

Die nach Wien gesendeten Exemplare des Marsches nach der römischen Volkshymne, als Noten ohne Text, sind dort verboten und confiscirt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

Gade, Niels W., Ouverture für Orchester. Nº 3 in C dur Op. 14. Arr. für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.

— — Symphonie für Orchester Nº 3 in A moll Op. 15. In Partitur. 3 Thlr.

— — Dieselbe in Stimmen. 6 Thlr.

Hünten, Fr., Fantaisie pour le Piano sur l'Hymne à Pie IX. Thème de *Rossini*. Op. 160. 20 Ngr.

— — La Douce Blonde. Grande Valse pour le Piano. Op. 161. 20 Ngr.

Lortzing, A., Zum Grossadmiral. Komische Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug. 7 Thlr.

Daraus einzeln:

Nº 1. *Introd.*: Lasset Jubel laut ertönen. 20 Ngr.
2. *Duett*: Des Landes Stolz und schönste Zier. 20 Ngr.
3. *Lied*: Ein Engel ist an Geist und Zügen. 5 Ngr.
4. *Chor u. Arie*: Der Ehre Ruf. 15 Ngr.
4a. *Arie*: In der Jugend Wonnetagen. 10 Ngr.
5. *Finale*: Auch ich, ich will sie sehen. 1 Thlr.
6. *Chor u. Arie*: Wirth, lasst uns die Gläser füllen. 20 Ngr.
6a. *Arie*: Auf meiner Brigg, genannt der Sieg. 12½ Ngr.
7. *Barcarole*: Was glänzt im Sonnenstrahle. 5 Ngr.
8. *Lied*: Sah ich sein Auge auf mich blicken. 5 Ngr.
9. *Duett*: Am murmelnden Bach. 11 Ngr.
10. *Quartett*: Ha! welch allerliebste Kleine. 20 Ngr.
11. *Finale*: Das ist doch wunderbar. 1 Thlr. 5 Ngr.
12. *Recit. u. Arie*: Fürstenhuld und Frauenliebe. 10 Ngr.
13. *Arie*: Fern vom Treiben dieses Hofes. 12½ Ngr.
14. *Terzett*: Ha! warum so schreien? 15 Ngr.
15. *Cavatine*: Ich fühl' ein neu unbekannt Leben. 5 Ngr.
16. *Finale*: Er naht! nun wanke Freund. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — Ouverture daraus für das Pianoforte. 15 Ngr.

— — Potpourri nach Themen derselben Oper für das Pianoforte (Nº 105 der Samml. v. Potp.) 20 Ngr.

Lumbye, H., Tänze für das Pianoforte:
Nº 37. Alhambra. Romantischer Walzer. 15 Ngr.
38. Fortuna Walzer. 12½ Ngr.

— — Dieselben zu 4 Händen:
Nº 37. Alhambra. Romantischer Walzer. 20 Ngr.
38. Fortuna Walzer. 17½ Ngr.

Müller, A., Der Contrabass, Lied für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte- und obligater Contrabass-Begleitung. 12½ Ngr.

Rosellen, H., Souvenir de Robert le Diable. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 102. 1 Thlr.

Schubert, F. L., Cantilenen für das Pianoforte nach Themen der Oper: Prinz Eugen, der edle Ritter. 10 Ngr.

— — Polka für das Pianof. nach Themen derselben Oper. 5 Ngr.

Wöhler, G., Eine Dichterliebe. Liedergemälde von *Reinick*, *Geibel*, *Kugler*, *Heine*, *Beck*, *Osterwald*, *Lenau* und *W. Müller*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schubert & Comp.

Hamburg und Leipzig.

1848er Verlags-Bericht. Nr. 3.

Beethoven, L. v., Sonate f. Pianoforte Op. 2, Nº 3. Neue Pracht-Ausgabe 1 Thlr.

Bodoira, Triumph-Marsch f. Pianof. nach der Sardinischen Volkshymne. 5 Sgr.

Chwatal, F. X., Sonatine f. Pfte. Op. 32. Nº 1. 7½ Sgr.

Kullak, Th., Rondeau symphonique p. Piano. Op. 27. Nº 4. 20 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Roland“ Romanze f. Sopr. od. Tenor. 10 Sgr.

— — dieselbe, f. Mezzosopr. od. Bariton. 10 Sgr.

— — dieselbe, f. Alt od. Bass. 10 Sgr.

Lumbye, H. C., Sanssouci-Galopp. op. 10. f. Orchester 1 Thlr.

— — derselbe, f. Pianoforte. 5 Sgr.

Magazzari, Hymne auf Pius IX. f. Gesang m. Pfte. 7½ Sgr.

— — Marsch f. Pfte. nach der römischen Volkshymne. 5 Sgr.

Schumann, R., „An den Sonnenschein“ Lied m. Pfte. 5 Sgr.

Sponholtz, A. H., „Bitte“ Lied m. Pfte. 5 Sgr.

— — Capriccio brill. op. 24. 15 Sgr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Bei **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Müller, Fr., Hymne für 4 Singstimmen mit Orchester. Op. 64. Partitur Pr. 3 Fl. (Die Oboen, Fagotts und Posaunen sind ad libitum.)

Beim Unterzeichneten ist ein von **Romberg** und **Knoop** anerkanntes, gutes, ächtes italienisches Violoncell zu dem Preise von 40 Louisd'or, und eine ächte Steiner Geige zu 12 Louisd'or zu verkaufen. Hierauf Reflektirende wollen sich in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wenden.

Göttingen, im März
1848.

F. Streitwolf,
musik. Instrumentenmacher
hölzerner Blasinstrumente.

Meine Freunde und Bekannten, die sich etwa dafür interessiren könnten, die Stimme der **Kritik** über mein erstes öffentliches Werk zu vernehmen, so wie das geehrte musikalische Publikum bitte ich hierdurch, die *Recension* über meine „Romantischen Tonbilder“ im kritischen Anzeiger der neuen Zeitschrift für Musik Nº 11 d. J. zu lesen und zu prüfen.

Rudolph Beyer.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. Nr. 12. 1848.

Inhalt: Ein Text. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Frankfurt a. M. Aus Paris. — *Recensionen.* — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Text.

Man setzt zusammen aus Worten der heiligen Schrift geistliche Oratorien. Sollte man nicht auf ähnliche Weise wirksame Texte für die Concertsäle gewinnen können aus den Worten unserer grossen Dichter? Ich lege hier einen Versuch der Art vor. So mangelhaft er sein mag, er wird hoffentlich die Idee fruchtbar für die Folge, leicht ausführbar, günstig für musikalische Behandlung und interessant für das Publikum erscheinen lassen.

Die Jungfrau von Orleans.

Grosse Kantate, nach Worten *Schiller's* aus dessen Tragödie gleichen Namens zusammengestellt.

Erster Theil.

Chor der Landleute

Ach aller Orten lässt der Engelländer
Sein siegreich Banner fliegen; seine Rosse
Zerstampfen Frankreichs blühende Gefilde.
Der Enkel unsrer Könige muss irren
Enterbt und flüchtig durch sein eignes Reich.

Thibaut — Recitativ

Gott helfe
Dem König und erbarme sich des Landes!
Geschlagen sind wir in zwei grossen Schlachten,
Mitten in Frankreich steht der Feind, verloren
Sind alle Länder bis an die Loire —
Jetzt hat er seine ganze Macht zusammen
Geführt, womit er Orleans belagert.

Chor

Gott schütze den König!

Bertrand — Recit.

Auch sie, die alte Königin, sieht man,
In Stahl gekleidet durch das Lager reiten,
Mit gift'gen Stachelworten alle Völker
Zur Wuth aufregen wider ihren Sohn,
Den sie in ihrem Mutterschoosse getragen!

Chor

Fluch treffe sie! Und möge Gott sie einst
Wie jene stolze Jesabel, verderben!

Johanna — Arie

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Thäler, lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
Johanna sagt euch ewig Lebewohl.

Ihr Plätze alle meiner stillen Freuden,
Euch lass ich hinter mir auf immerdar!
Zerstreuet euch, ihr Lämmer, auf der Heide!
Ihr seid jetzt eine hirtenlose Schaar,

Denn eine andre Heerde muss ich weiden,
Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr.
So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheissen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,
Mit Götterkraft berühret mich sein Eisen
Und mich durchflammt der Muth der Cherubim.

Ins Kriegsgewühl hinein will es mich reissen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm;
Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtross steigt und die Trompeten klingen.

König — Recitativ

Was ich vermochte, hab' ich gethan. Ich habe
Mich dargestellt zum ritterlichen Kampf
Um meine Krone. — Man verweigert ihn.
Umsonst verschwend' ich meines Volkes Leben,
Und meine Städte sinken in den Staub.
Soll ich, gleich jener unnatürlichen Mutter,
Mein Kind zertheilen lassen mit dem Schwert?
Nein, dass es lebe, will ich ihm entsagen.

La Hire, *Dunois*, *Du Chatel* — Terzett

Wie, *Sire*? Ist das die Sprache eines Königs?
Gibt man so eine Krone auf? Es setzt
Der Schlechteste des Volkes Gut und Blut
An seine Meinung, seinen Hass und Liebe;
Drum weg mit diesem weichlichen Mitleiden,
Das einer Königskrone nicht ziemt. Lass du
Den Krieg ausrasen, wie er angefangen.
Du hast ihn nicht leichtsinnig selbst entflammt.
Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Chor

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

König — Recitativ

Ist denn die Krone nur so einzig Gut?
Ist es so bitter schwer, davon zu scheiden?
Ich kenne, was noch schwerer sich erträgt:
Von diesen trotzig herrschenden Gemüthern
Sich meistern lassen, aus der Gnade leben
Hochsinnig eigenwilliger Vasallen.
Das ist das Harte für ein edles Herz,
Und bitterer als dem Schicksal unterliegen.
Sei nicht traurig, meine Agnes.

Digitized by Google

Duett. *König. Agnes Sorel.*

König.

Auch jenseits der Loire liegt noch ein Frankreich.
Wir gehen in ein glücklicheres Land
Da lacht ein milder, nie bewölkter Himmel,
Und leichtere Lüfte wehen, und sanftre Sitten
Empfangen uns; da wohnen die Gesänge
Und schöner blüht das Leben und die Liebe.

Sorel.

O muss ich diesen Tag des Jammers schauen!
Der König muss in die Verbannung gehn,
Der Sohn auswandern aus des Vaters Hause
Und seine Wiege mit dem Rücken schauen.
O angenehmes Land, das wir verlassen
Nie werden wir dich freudig mehr betreten

Glockenklang.

Chor (in der Ferne)

Heil! Heil der Jungfrau, der Erretterin!

Ein Ritter.

Hört ihr den Aufruf? das Geläut der Glocken!
Sie ist's, das Volk begrüsst die Gottgesandte

Erzbischof.

Wer bist du, heilig wunderbares Mädchen!
Welch glücklich Land gebar dich? Sprich! Wer sind
Die gottgeliebten Aeltern, die dich zeugten!

Johanna. Recitativ.

Ehrwürd'ger Herr, Johanna nennt man mich
Ich bin nur eines Hirten niedre Tochter
Aus meines Königs Flecken Dom Remi
Und vor dem Dorf, wo ich geboren, steht
Ein uralt Muttergottesbild, zu dem
Der frommen Pilgerfahrten viel geschehn,
Und eine heil'ge Eiche steht daneben
Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt.
Und einstmals, als ich eine lange Nacht
In frommer Andacht unter diesem Baum
Gesessen und dem Schlafe widerstand,
Da trat die Heilige zu mir, ein Schwert
Und Fahne tragend, aber sonst, wie ich,
Als Schäferin gekleidet, und sie sprach zu mir:

Arioso.

„Ich bin's. Steh auf, Johanna. Lass die Heerde.
„Dich ruft der Herr zu einem andern Geschäft!
„Nimm diese Fahne! dieses Schwert umgurte dir!
„Damit vertilge meines Volkes Feinde,
„Und führe deines Herren Sohn nach Rheims
„Und krön' ihn mit der königlichen Krone!"

Recit.

Ich aber sprach: Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd
Unkundig des verderblichen Gefechts?
Und sie versetzte:

Arioso.

„Eine reine Jungfrau
„Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden
„Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht."

Recit.

Und sie berührte
Mein Augenlid, und als ich aufwärts sah,
Da war der Himmel voll von Engelknaben,
Die trugen weisse Lilien in der Hand,
Und süsser Ton verschwebte in den Lüften

Agnes Sorel, König, Erzbischof und *Chor.*

Vor solcher göttlicher Beglaubigung
Muss jeder Zweifel irdischer Klugheit schweigen.
Die That bewährt es, dass sie Wahrheit spricht;
Nur Gott allein kann solche Wunder wirken

König.

So werd' ich meinen Feinden widerstehn!

Johanna.

Bezwungen leg' ich Frankreich dir zu Füssen!

König.

Und Orleans, sagst du, wird nicht übergehn?

Johanna.

Eh siehst du die Loire zurücke fliessen.

König.

Werd' ich nach Rheims als Ueberwinder ziehn!

Johanna.

Durch tausend Feinde führ' ich dich dahin

Chor der Ritter.

Stell' uns die Jungfrau an des Heeres Spitze
Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Uns führt! Ihr Seherauge soll uns leiten,
Und schützen soll sie dieses tapfre Schwert!
Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir,
Wenn sie einher vor unsern Schaaren zieht
Der Gott des Sieges wandelt ihr zur Seite,
Sie führ' uns an, die Mächtige, im Streite

Zweiter Theil.

Talbot. Recit.

Hier unter diesen Bäumen setzt mich nieder
Und ihr begebt euch in die Schlacht zurück
Ich brauche keines Beistands, um zu sterben

Chor der Engländer.

O unglückselig jammervoller Tag!
Hier liegt der Feldherr auf den Tod verwundet.
Umsonst! Der Tag des Schicksals ist gekommen,
Der unsern Thron in Frankreich stürzen soll.

Talbot.

Bald ist's vorüber und der Erde geb' ich,
Der ew'gen Sonne die Atome wieder
Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt —
Und von dem mächt'gen Talbot, der die Welt
Mit seinem Kriegsruhm füllte, bleibt nichts übrig,
Als eine Handvoll leichten Staubs. — So geht
Der Mensch zu Ende — und die einzige
Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens
Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts,
Und herzliche Verachtung dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth —

Duett. *Lionel. Johanna.*

Lionel.

Verfluchte, rüste dich zum Kampf — Nicht Beide
Verlassen wir lebendig diesen Platz —

Gefecht.

Treuloses Glück!

Johanna.

Erkenne, was du suchtest,
Die heil'ge Jungfrau opfert dich durch mich!

Lionel.

Was zauderst du und hemmst den Todesstreich?
Entfliehen soll ich! Dir soll ich mein Leben
Verdanken! — Eher sterben!

Johanna.

Ich will nichts davon wissen, dass dein Leben

Digitized by Google

In meine Macht gegeben war. Tödte mich
— Und fliehe!

Lionel.

Ha! was ist das?

Johanna.

Weh mir!

Lionel.

Du tödtest, sagt man, alle Engelländer,
Die du im Kampf bezwingst — Warum nur mich
Verschonen?

Johanna.

Heil'ge Jungfrau! Was hab' ich gethan!
Gebrochen hab' ich mein Gelübde!

Lionel.

Unglücklich Mädchen! Ich beklage dich
Du rührest mich, du hast Grossmuth ausgeübt
An mir allein, ich fühle, dass mein Hass
Verschwindet, ich muss Antheil an dir nehmen!
— Wer bist du? Woher kommst du?

Johanna.

Fort! Entflieh!

Lionel. Johanna.

Mich jammert seine (ihre) Jugend, seine (ihre) Schönheit!
Sein
Ihr { Anblick dringt mir an das Herz

Lionel.

Ich möchte
Dich gerne retten — Sage mir, wie kann ich's?
Komm! Komm! Entsage dieser gräßlichen
Verbindung — Wirf sie von dir diese Waffen!

Johanna.

Ich bin unwürdig, sie zu führen!

Lionel.

Wirf
Sie von dir, schnell, und folge mir!

Johanna.

Dir folgen?

Lionel.

Du kannst gerettet werden. Folge mir!
Ich will dich retten, aber säume nicht.
Mich fasst ein ungeheurer Schmerz um dich
Und ein unnennbar Sehnen, dich zu retten

Johanna.

Mich fasst ein ungeheurer Schmerz um ihn
Und ein unnennbar Sehnen, ihn zu retten
Der Bastard naht! Sie sind's! Sie suchen mich!
Wenn sie dich finden —

Lionel.

Ich beschütze dich!

Johanna.

Ich sterbe, wenn du fällst von ihren Händen!

Lionel.

Bin ich dir theuer?

Johanna.

Heilige des Himmels!

Lionel.

Werd' ich dich wiedersehen? Von dir hören?

Johanna.

Nie! Niemals!

Lionel.

Dieses Schwert zum Pfand, dass ich
Dich wiedersehe!

Johanna.

Rasender, du wagst es?

Lionel.

Jetzt weich' ich der Gewalt, ich seh' dich wieder!

Chor der Ritter.

Sie lebt! Sie ist's! Johanna, fürchte nichts!
Die Freunde stehen mächtig dir zur Seite
Was ist der Jungfrau? Sie erbleicht, sie sinkt!

Solo.

Sie ist verwundet — Reisst den Panzer auf —
Es ist der Arm und leicht ist die Verletzung

Chor.

Ihr Blut entfliesst

Johanna.

Lasst es mit meinem Leben
Hinströmen

Allgemeiner Chor. (Fröhliche Musik in der Ferne.)

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz,
Durch alle Strassen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festesglanz
Und Pforten bauen sich aus grünen Zweigen
Und um die Säule windet sich der Kranz;
Das weite Rheims fasst nicht die Zahl der Gäste,
Die wallend strömen zu dem Völkerfeste

Johanna. Recit.

Doch mich, die all dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück,
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,
Ins britt'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick.

Chor.

Wer nur zum Stamm der Franken sich bekennt,
Der ist des Namens stolzer sich bewusst,
Erneuert ist der Glanz der alten Krone,
Und Frankreich huldigt seinem Königssohne.

(Die Musik in der Ferne geht in eine weiche, schmelzende Melodie über.)

Johanna.

Wehe! Weh mir! Welche Töne!
Wie verführen sie mein Ohr!
Jeder ruft mir seine Stimme
Zaubert mir sein Bild hervor!

Dass der Sturm der Schlacht mich fasste,
Speere sausend mich umtönten!
In des heissen Streites Wuth
Wieder fänd' ich meinen Muth!

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Sel'gen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen
Und im Himmel ist es nicht!

Musstest du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf!
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Dass der Sturm der Schlacht mich fasste,
Speere sausend mich umtönten!
In des heissen Streites Wuth
Wieder fänd' ich meinen Muth

(Kriegsmarsch, der aus der Ferne heranzieht, imposant anwächst und nach und nach sich wieder verliert.)

Margot. Louison.

Margot. Duettino.

Sahst du die Schwester?

Louison.

Die im goldnen Harnisch,
Die vor dem König herging mit der Fahne?

Beide.

Sie war's. Es war Johanna, unsre Schwester!

Louison

Und sie erkennt uns nicht! Sie ahnete
Die Nähe nicht der schwesterlichen Brust.

Beide.

Der Traum des Vaters ist erfüllt, dass wir
Zu Rheims uns vor der Schwester würden neigen
Das ist die Kirche, die der Vater sah
Im Traum, und Alles hat sich nun erfüllt.

Chor.

Es lebe der König, Karl der Siebente!

König Recit.

Mein gutes Volk! Habt Dank für eure Liebe!
Die Krone, die uns Gott auf's Haupt gesetzt,
Durch's Schwert ward sie gewonnen und erobert,
Mit edlem Bürgerblut ist sie benetzt;
Doch friedlich soll der Oelzweig sie umgrünen
Gedankt sei Allen, die für uns gefochten,
Und Allen, die uns widerstanden, sei
Verziehn, denn Gnade hat uns Gott erzeigt,
Und unser erstes Königswort sei — Gnade.

Chor

Es lebe der König! Karl der Gütige!

König.

Hier steht die Gottgesendete, die euch
Den angestammten König wiedergab

Chor.

Heil, Heil der Jungfrau, der Retterin!

König

Wenn du aus Menschen bist gezeugt, wie wir,
So sage, welches Glück dich kann erfreuen!
Doch wenn dein Vaterland dort oben ist,
Wenn du die Strahlen himmlischer Natur
In diesem jungfräulichen Leib verhüllst,
So nimm das Band hinweg von unsern Sinnen
Und lass dich sehn in deiner Lichtgestalt,
Wie dich der Himmel sieht, dass wir anbetend
Im Staube dich verehren

Johanna

Gott! Mein Vater!

Chor.

Ihr Vater!

Thibaut

Ja, ihr jammervoller Vater,
Der die Unglückliche gezeugt, den Gottes
Gericht hertreibt, die eigne Tochter anzuklagen.

König

Ha! Was ist das!

Thibaut

Gerettet glaubst du dich durch Gottes Macht?
Betrogner Fürst! Verblendet Volk der Franken,
Du bist gerettet durch des Teufels Kunst.
Lasst sehn, ob sie auch in des Vaters Stirn'
Den dreisten Lug, Gaukelspiel behauptet,
Womit sie Volk und König hinterging.
Antworte mir im Namen des Dreieinen,
Gehörst du zu den Heiligen und Reinen? (Pause)

Chor

Gott, sie verstummt!

Thibaut.

Das muss sie vor dem furchtbar'n Namen,
Der in der Hölle Tiefen selbst
Gefürchtet wird!

Chor

O rede! Brich dies unglückselige Schweigen!
Wir glauben dir! Wir trauen fest auf dich!
Ein Wort aus deinem Mund, ein einzig Wort
Soll uns genügen — Aber sprich! Vernichte
Die grässliche Beschuldigung — Erkläre
Du seist unschuldig, und wir glauben dir.

(Heftiger Donnerschlag.)

Thibaut

Antworte bei dem Gott, der droben donnert!
Sprich, du seist schuldlos. Läugne es, dass der Feind
In deinem Herzen ist, und straf' mich Lügen!

(Ein zweiter stärkerer Donnerschlag.)

Erzbischof

Im Namen Gottes frag' ich dich. Schweigst du
Aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld?
Wenn dieses Donners Stimme für dich zeugt,
So fasse dieses Kreuz und gib ein Zeichen

(Neue heftigere Donnerschläge.)

Chor.

Gott schütze uns! Welche fürchterliche Zeichen!
Kommt! Kommt! O eilet! Fliehet diesen Ort!

Dritter Theil.

Johanna

Du siehst, mir folgt der Fluch, und Alles flieht mich
Sorg' für dich selbst und verlass mich auch

Raimond

Ich Euch verlassen! Jetzt! Und wer soll Euer
Begleiter sein?

Johanna

Ich bin nicht unbegleitet.
Du hast den Donner über mir gehört.
Mein Schicksal führt mich. Sorge nicht, ich werde
Ans Ziel gelangen, ohne dass ich's suche.

Raimond

Wollt Ihr nicht in Euch gehen!
Euch nicht mit Gott versöhnen — in den Schooss
Der heil'gen Kirche reuend wiederkehren?

Johanna

Auch du hältst mich der schweren Sünde schuldig?

Raimond

Ihr wäret wirklich keine Zauberin!

Johanna

Ich eine Zauberin?

Raimond

Ihr littet alle diese Schmach unschuldig,
Und keine Klage kam von Euren Lippen!

Johanna

Verdient ich's, die Geschehne an mir,
Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte!

Raimond.

O kommt, kommt, lasst uns eilen, Eure Unschuld
Laut, laut vor aller Welt zu offenbaren!

Johanna

Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen!
Nur wenn sie reif ist, fällt des Schicksals Frucht!

Isabeau.

Dies ist der Weg ins engelländische Lager!

Raimond.

Weh uns! Die Feinde!

Isabeau

Nun! was hält der Zug!

Chor der Soldaten.

Gott steh uns bei! das ist die Hexe von Orleans

Isabeau

Was seh' ich! Ha! Ergib dich! du bist meine
Gefangene!

Johanna

Ich bin's

Isabeau und Chor der Soldaten

Ist das die Mächtige, Gefürchtete,
Die eure (unsre) Schaaren wie die Lämmer scheuchte,
Die jetzt sich selber nicht beschützen kann!
Thut sie nur Wunder, wo man Glauben hat,
Und wird zum Weib, wenn ihr ein Mann begegnet!

Edelmann

Ein junger Schäfer fragt nach deiner Hoheit,
Er fordert dringend, mit dir selbst zu reden
Er komme, sagt er, von der Jungfrau. —

Dunois

Eile!
Bringt ihn herein! Er kommt von ihr! Wo ist sie!
Wo ist die Jungfrau?

Erzbischof

Sag' an uns, mein Sohn!

Raimond

Herr, sie ist keine schwarze Zauberin!
Bei Gott und allen Heiligen kann ich's bezeugen.

Dunois.

Die Sonne selbst am Himmel ist nicht reiner!
Wo ist sie? sprich!

Raimond

Sie ist gefangen bei den Engelländern

Dunois Arie mit Chor

Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen! Rührt die Trommeln,
Führt alle Völker ins Gefecht! Ganz Frankreich
Bewaffne sich! die Ehre ist verpfändet,
Die Krone, das Palladium entwendet!
Setzt alles Blut, setzt euer Leben ein!
Frei muss sie sein, noch eh' der Tag sich endet

Chor der Ritter

Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen! Rührt die Trommeln,
Führt alle Völker ins Gefecht! Ganz Frankreich
Bewaffne sich! die Ehre ist verpfändet
Die Krone, das Palladium entwendet!
Setzt allen Blut, setzt euer Leben ein!
Frei muss sie sein, noch eh' der Tag sich endet.

Ein Englandischer Hauptmann

Eilt, Feldherrn, eilt, das Heer zur Schlacht zu stellen!
Die Franken rücken an mit fliegenden Fahnen,
Von ihren Waffen blitzt das ganze Thal

Marsch der Franken in der Ferne.

Johanna

Horch!
Das ist der Kriegsmarsch meines Volks! Wie muthig
Er in das Herz mir schallt und siegverkündend!
Verderben über England! Sieg den Franken!

Soldat.

Sieg! Sieg! Sie entfliehen!

Isabeau.

Wer flieht?

Soldat

Die Franken, die Burgunder fliehn;
Bedeckt mit Flüchtigen ist das Gefilde.

Johanna.

Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!

Soldat.

Seht! Halt! Wer trägt den himmelblauen Mantel,
Verbrämt mit Gold?

Johanna

Das ist mein Herr, der König!

Soldat.

Die Reuter setzen schon in vollem Lauf —
Sie haben ihn erreicht — umringen ihn —

Johanna.

Höre mich, Gott, in meiner höchsten Noth!
Hinauf zu dir, in heissem Flehenswunsch,
In deine Himmel send' ich meine Seele
Du kannst die Fäden eines Spinngewebes
Stark machen, wie die Taue eines Schiffs
Leicht ist es deiner Allmacht, eherne Bande
In dünnes Spinngewebe zu verwandeln —
Du willst, und diese Ketten fallen ab,
Und diese Thurmwand spaltet sich — du halfst
Dem Simson, da er blind war und gefesselt
Und seiner stolzen Feinde bittern Spott
Erduldete — Auf dich vertrauend, fasst' er
Die Pfosten seines Kerkers mächtig an,
Und neigte sich und stürzte das Gebäude —

Soldat

Triumph! Triumph!

Isabeau

Was ist's?

Soldat

Der König ist
Gefangen!

Johanna

So sei Gott mir gnädig!

Isabeau und Chor

Was war das? Träumt mir? Wo kam sie hin?
Wie brach sie diese zentnerschweren Bande?
Nicht glauben würd' ich's einer ganzen Welt,
Hätt' ich's nicht selbst gesehen mit meinen Augen.

Chor

Flieht, Königin! Ihr werdet überfallen,
Bewaffnet Volk dringt an den Thurm heran

Isabeau

Zu Hülfe, Mannen!

La Hire

Königin, unterwerft Euch
Der Allmacht — Eure Ritter haben sich
Ergeben, aller Widerstand ist nutzlos

Chor

Der König ist befreit — Er lebt!

König

Ich bin befreit — Ich bin's um diesen Preis!

Chor

Johanna! Gott! Sie stirbt!

Johanna

Wo bin ich?

Chor

Bei deinem Volk, Johanna! Bei den Deinen!

König

In deiner Freunde, deines Königs Armen!

Johanna

Nein, ich bin keine Zauberin! Gewiss,
Ich bin's nicht

Chor

Du bist heilig wie ein Engel
Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt

Johanna Recit

Und bin ich wirklich unter meinem Volk,
Und bin nicht mehr verachtet und verstossen?
Man flucht mir nicht, man sieht mich gütig an?
— Ja, jetzt erkenn' ich deutlich Alles wieder!
Das ist mein König! das sind Frankreichs Fahnen!
Doch meine Fahne seh' ich nicht — Wo ist sie?
Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen;
Von meinem Meister ward sie mir vertraut;
Vor seinem Throne muss ich sie niederlegen;
Ich darf sie zeigen, denn ich trug sie treu.

König

Gebt ihr die Fahne!

Johanna Arie

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen
Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Schlusschor

Seht einen Engel scheiden! Seht, wie sie da liegt,
Schmerzlos und ruhig, wie ein schlafend Kind!
Der Himmels Friede spielt um ihre Züge
Schon schwebt sie droben, ein verklärter Geist.

Nachwort.

Der kundige Komponist wird die mannigfaltigen lyrischen Momente und Gelegenheiten zu neuen effektreichen Tonschilderungen, welche in diesem Versuche liegen, gewiss nicht verkennen. Doch bieten sich auch Schwierigkeiten. Die Partie der Johanna dürfte zu anstrengend für eine Sängerin sein, und müsste vielleicht zweien zugetheilt werden. Auch folgen manche Momente zu schnell und schroff auf einander, die wohl durch einleitende Instrumentalsätze zu vermitteln wären. Ich gab einen ersten Entwurf, an den sich Keiner streng zu binden braucht. *Schiller's* Tragödie liegt ja Jedem vor, und so kann man ausscheiden, einschalten, anders eintheilen, anordnen u. s. w. je nach seinen besonderen Ansichten, Zwecken und Wünschen. Mir genügt, die Idee angedeutet zu haben. Wird sie im Allgemeinen ansprechend gefunden, so eröffnet sich den Komponisten in den Werken unserer Dichter eine fast unerschöpfliche Quelle wirksamer Musiktexte.

J. C. Lobe.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Neunzehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 16. März. Ouverture zu Leonore von *L. v. Beethoven*. (Nr. 1. C dur.) — Psalm LXXXV von *Martini*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Ouverture zu Fidelio von *L. v. Beethoven*. (No. 4. E dur.) — Szene und Arie aus Fidelio von *L. v. Beethoven*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Zweites Finale aus dem Wasserträger von *L. Cherubini*. — Symphonie von *L. Spohr*. (Nr. 3. C moll.)

Die vier Ouverturen *Beethoven's* zu derselben Oper sind ein ewig denkwürdiges Ereigniss für die Geschichte der Musik, wie für die Lehre vom Wesen des schaffenden Genius. Dreimal rang dieser mächtige Geist, ein Bild aus Motiven der Oper zusammenzusetzen, und nicht allein die Folge und Anordnung derselben änderte er jedesmal, sondern auch ihre Instrumentationsgestalt. Was veranlasste ihn endlich, diese Bildungsweise ganz aufzugeben, und eine vierte Ouverture aus neuen Gedanken zu komponiren? Verzweifelte er, seiner ersten Idee vollständig Genüge leisten zu können? oder hielt er das Publikum nicht für fähig, ihre gelungene Ausprägung zu verstehen? Sei dem, wie ihm wolle, das Faktum ist da, und in diesem Faktum liegen unschätzbare Aufschlüsse über gewisse bisher ganz dunkel gebliebene Momente im Wesen des schaffenden Tongenius, die an anderer Stelle auseinanderzusetzen ich baldigst versuchen werde.

Beim Anhören des *Martini*'schen Psalm's wird man überrascht von der Bescheidenheit, mit welcher dieser alte, überaus gelehrte Kontrapunktist vor seinen Gott tritt. Nichts als die allereinfachsten Töne und Accente. Wie viele Kirchenkomponisten dagegen scheinen zu glauben, sie müssten dem Herrn vor allen Dingen zeigen, dass sie ihr Talent nicht unter den Scheffel gestellt, und ohne *imitatio inaequalis motus*, *imitatio retrograda*, *imitatio per augmentationem*, *imitatio per diminutionem duplicem*, *triplicem*, *imitatio canonica* u. s. w. dürften sie nicht vor ihm erscheinen! — Auch das Grundprinzip der Italiener, an welchem sie festgehalten haben vom Anfang ihrer Vokalmusik bis heute, zeigt sich schön in dieser alten Komposition: Achtung vor der Singstimme. Das Orchester ist bedeutender, als man es aus dieser Zeit erwarten sollte, aber überall doch nur Diener, nirgends Beherrscher des Gesanges. Fräulein *Schloss* sang den Psalm ganz so einfach, religiös und bescheiden, wie ihn der Komponist empfunden. — Anders trat die Sängerin auf in der Arie aus Fidelio. Hier galt es, alle Kraft, Macht und Fülle der Stimme zusammenzunehmen, denn eine Heroine und ein leidenschaftlich aufgeregtes Orchester hatte sie zu übertönen. Obgleich ihr das nun gelang, so merkte man ihr doch auch einige Anstrengung an.

Das zweite Finale aus dem Wasserträger macht, wie überhaupt alle Stücke aus dieser Oper, auf mich jederzeit einen so lebhaften Eindruck, dass ich nicht recht weiss, ob die Musik allein oder die Jugendbekanntschaft mitwirkt. Der geistreiche *Oulibicheff* äussert sich über solche Fallstricke, welche die Ideenassociation dem Urtheil legt, folgendermaassen: „Vielleicht habe ich in dieser Zergliederung etwas die Vorliebe durchblicken lassen, welche ich von je her für „die Entführung“ gehabt habe. Die Werke, an die sich glückliche Jugenderinnerungen knüpfen, behaupten ein besonderes Recht auf die Sympathieen des reiferen Alters; indessen habe ich mich vor jener Art unwillkürlicher Partheilichkeit in Acht genommen, habe ich mich — hier, wie anderwärts — so viel als möglich bemüht, dasjenige, was aus irgend einer individuellen Ursache mir besonders gefiel, von dem, was zufolge der allgemeinen Gesetze des Wahren und Schönen überall gefallen, wohl zu sondern; eine Unterscheidung von der höchsten Wichtigkeit, welche die meisten Liebhaber und Kunstrichter ausser Acht lassen.“

Die Symphonie von *L. Spohr* wurde meisterhaft ausgeführt, und namentlich der letzte Satz rauschend applaudirt.

Aus Berlin. Also nun über die Oper und zwar, aus Artigkeit gegen die Fremden, zuerst über die italienische. Was wir schon früher in diesen Blättern in Bezug auf dieses Institut im Allgemeinen geäussert, können wir nur wiederholen. Eine italienische Oper ersten Ranges kann die Direktion des königstädtischen Theaters Berlin nicht bieten, wenn sie sich nicht in Kürze ruiniren will. Erstens ist das Piedestal, Orchester und Chor, für eine Oper ersten Ranges zu schwach und unbedeutend. Sänger *del primo cartello assoluto* sind in den Wintermonaten, wo unsere ital. Oper spielt, nur für ganz enorme Gagen nach Berlin zu ziehen. Berlin aber ist so spartanisch, als dass es

Google

um solche Oper bezahlen könnte. Darum müssen wir schon zufrieden und der Direktion dankbar sein, wenn sie eine Sängerin mit so hübscher, eleganter, biegsamer Stimme und reiner Intonation wie die *Fodor*, einen so wackeren Heldentenor wie *Pardini*, einen so jugendlichen Liebestenor wie *Labocetta* und einen Baritono wie *Pignoli* besitzen. Dies waren und sind die entschiedenen Lieblinge der diesswinterigen Stagione unserer ital. Oper. Ein jugendlich-hübsches und talentvolles Mädchen besitzt die Oper in dem *primo musico* Sgra. *Boghetti*, die für die Zukunft viel Hoffnungen erweckt.

Die Oper begann Ende August v. J. ihre Vorstellungen mit *Donizetti's* Lucrezia Borgia, worauf, als neu für Berlin, desselben Komponisten Maria di Rohan folgte, die aber wegen Albernheit des Librettos, wie in einigen Hauptrollen ziemlich ungenügender Ausführung wenig Erfolg hatte.

Ich will hier gleich bemerken, dass ganz neue italien. Opern in Berlin einen sehr schwierigen Stand haben, da hier nur wenige Leute italienisch verstehen. Der Berliner will aber vor allen Dingen den Text erfassen, das Sujet begreifen. Die Musik ist ihm bei einer neuen Oper vorläufig Nebensache, und darum erregen diejenigen ital. Opern, die bereits vom deutschen Theater her bekannt und beliebt, weit mehr Interesse, als ganz unbekannte, neue. So war das Theater bei der ersten Vorstellung des Roberto il Diavolo vom Maestro *Giacomo Meyerbeer* überfüllt, bei der Maria di Rohan halb leer. Die Direktion scheint dies Verhältniss zu kennen, und hat deshalb während der verflossenen sechs Monate, so viel wir uns erinnern, nur zwei neue Opern gegeben: die genannte Maria di Rohan und Leonora von *Mercadante*.

Diese letztere, eine *Opera semiseria*, ist nach *Bürger's* berühmter Lenore, wahrscheinlich aber nicht direkt, sondern nach einer französischen Verballhornung des bekannten *Holtei*'schen Stückes bearbeitet. Der Librettist *Marco d'Arienzo* hat für gut befunden, weder Wilhelm noch Leonoren sterben, sondern letztere nur etwas wahnsinnig (in neueren ital. Opern ein unvermeidliches Motiv), darauf alsbald wieder gesund und schliesslich beide Liebesleutchen glücklich werden zu lassen, d. h. Wilhelm und Leonore heirathen sich. — Ein Italiener, der die tragische und gespensterhafte Katastrophe der *Bürger*'schen Ballade nicht kennt, mag dieses Libretto mit seinem heiteren Ausgange vortrefflich finden; für ein deutsches Gemüth ist es lächerlich.

Die Musik *Mercadante*'s ist melodiös, sehr cantabel, dankbar für die Sänger, wohlklingend und discret instrumentirt, und charakteristisch in Allem, was die Buffopartie des alten Unteroffizier Strehlo (bei *Holtei* heisst er Wellheim) anlangt. Originalität im Styl und in der Erfindung besass dieser geschickte Maestro nie, und dass er jetzt auf seine alten Tage noch ein Genie werden sollte, ist schwer zu vermuthen. *Mercadante* ist zur Zeit erster Direktor und Administrator des neapolitanischen Konservatoriums. Er gilt in Italien für einen sehr gelehrten Komponisten, für einen recht eigentlichen *professore*. Deutsche Musiker und Musikkenner werden sich freilich kaum zu überzeugen sein, dass *Mercadante* als ein Professor des doppelten Kontrapunktes und der streng kanonischen Schreibart passiren darf; werden kaum finden können, dass die Partitur dieser Leonora im Geringsten gelehrter als eine von *Donizetti* sei u. s. w.

Mercadante hat ein ungemein elastisches, immer schlagfertiges Talent; er macht mit Geschick, Geschmack, Anstand und Grazie alle Moden mit, kommt seit einem Vierteljahrhundert nie ganz aus der Mode, sondern schwimmt immer oben auf und mit dem Strome. Er schrieb à la *Rossini*, à la *Bellini*, à la *Donizetti* und nun auch à la *Verdi*. Dass *Mercadante* übrigens auch nach deutschem Sinne ein tüchtiger Musiker ist, geht unter Anderem aus *Spohr*'s Briefen aus Italien (in einer der früheren Nro. dieser Ztg. aus den zwanziger Jahren) hervor. Uebrigens ward die Oper Leonora recht brav gesungen, und zeichneten sich die *Fodor*, *Labocetta* und *Pignoli* vortheilhaft aus.

Als neu bei den Italienern war Robert der Teufel zu betrachten. Es muss als kühnes Wagstück betrachtet werden, diese Oper, die auf der grossen Bühne des k. Opernhauses mit verschwenderischer Pracht in jeder Beziehung ausgestattet ist, in einem verjüngten Maassstabe vorzuführen. Allein in der Hauptsache gelang der Wurf, denn Roberto, Sign. *Pardini*, war ausgezeichnet, was Stimmgewalt, Deklamation und Ausdauer betraf, und ebenso waren die *Fodor* (Alice) und *Labocetta* (Raimbaut) in ihren Rollen tüchtig und brav, und Bertram nebst der Prinzessin Isabella befriedigten billige Ansprüche.

Dagegen wollte der Versuch mit Don Giovanni diesmal weniger glücken; mehr sprach *Cimarosa*'s heimliche Ehe an, obwohl der Buffo (Catalano) ziemlich roh und Anfänger ist. Von *Verdi* ward bis heut in dieser Stagione gar nichts gegeben, von *Rossini* Barbier und Otello, von *Bellini* Puritani und Norma, von *Donizetti* mehr als ein halbes Dutzend, er beherrschte das Repertoire.

H. T.

Frankfurt a. M. Obgleich das Falliment unseres Weidenbusches eine Störung in der Reihenfolge der Museen hervorbrachte, so wurden die versäumten doch wieder nachgeholt, und zwar in demselben Lokale. Die vier Sitzungen bis zum 3. März also gaben jedesmal zwei Symphonieen. Nämlich von *Beethoven* die Cmoll, Amoll, Cdur und die Pastorale, von *Haydn* die siebte aus Es, mit dem variirten Andante Cmoll und dem herrlichen, gleichsam der neuesten Zeit entsprungenen Rondo, und die sogenannte Militaire, von *Mozart* die Gmoll und Cdur mit der Fuge, bei welcher nur die drei Posaunen eine prahlerische und unerquickliche Zugabe waren! Gesungen wurden *Beethoven's* grosse Scene in Es von Fräul. *Brandt*, eine Arie von *Rossini* von Madame *Lutz* aus Köln, die grosse Arie aus Faniska von Herrn *Conradi*. Als Concertvorträge: Herr *Steglich* ein Hugenottischen Etwas in Fdur, ein Divertissement über *Luther's* Choral mit Klavierbegleitung! welch ein Missbrauch bei schauderhafter Komposition für chromatisches Horn von *J. R. Lewy*. Doch wacker und

mit Beifall vorgetragen. (Herr *Stieglich* ist zur Londoner Saison abgereist.) Umgekehrt war das Verhältniss des *Mozart*'schen Dmoll-Concerts (Op. 50), von Herrn *Kühl* gespielt. Der Schauspieler Herr *Reger* sprach *Schiller*'s Bürgschaft, von *Wiehl* für grosses Orchester melodramatisch behandelt. Die Komposition hat trotz etwas schwülstigen Modulationen viel Charakteristisches und ist meisterhaft instrumentirt. Geniale und viele Stellen gehalten, namentlich die Malerei der brausenden Wogen. Die Gabe ist so interessant für das Publikum wie lehrreich für den Beobachter der Partitur. Allein ich finde für überflüssig, dass sich die Musik überhaupt hineindrängt. Wozu der musikalische Kommentar eines klassischen Gedichts? Kann es durch Musik gewinnen oder gehoben werden? Der dreifache Eindruck hob die Wirkung der Elemente auf, aus welchen dieses Kunstwerk besteht, des Gedichts, der Musik und des wackeren Redners. Es war mir als wenn drei Giganten sich gegenseitig zu vernichten strebten. *Mozart's* musikalischer Scherz (die bekannte Imitation einer herumziehenden Musikbande) wurde zu derselben Stunde gespielt, als an einem anderen Ort (unserem städtischen Rathhaus, also dem geeignetsten Ort des Fortschritts) die wichtigsten Interessen unserer Staatsreform vorbereitet wurden. Während dort der Sturm drohte, herrschte hier — welch ein Kontrast! — allgemeine Heiterkeit. Aber hier vermochte *Mozart* nicht durchzugreifen. Alles konnte sein musikalisches Universalgenie vollendet schaffen, nur nichts Unedles. Man hört diesem Scherze die Absicht an, denn das Gemeine ist gesucht und auf noblem Grunde gemalt. Vielleicht wäre der Eindruck dieses Spasses natürlicher, wenn ihn wirkliche Musikanten ausführten. Eine gute Natur lässt sich niemals ganz verläugnen. Am folgenden Abend (am 4. März) wurde der Barbier von Sevilla gegeben, während unter dem Generalmarsch unser Rathhaus (der Römer) mit Sturm bedroht und die militärische Gewalt von fremdem Gesindel misshandelt wurde. *Ad* vocem Oper, so gab Madame *Lutz* die Rosine und den Romeo. Diese Sängerin besitzt bei einem kräftigen Kontralt und gezwungener Kehle Bravour, Routine und Lebendigkeit, aber kein besonderes Talent. Zum Romeo fehlt ihr nebst dem Prinzip auch die Persönlichkeit. Der Beifall war nur mittelmässig. Ausser dem Wiederauftreten unserer *Anschütz*, die mit Blumen und Kränzen begrüsst, wieder die unsere ist und für unsere Oper ein erhöhtes Interesse hervorgerufen hat, ist weiter nichts Hervorstechendes über die Bretter gegangen. Als aufgefrischte Novität wurde *Méhul*'s „Die beiden Blinden" mit Beifall gegeben. Die Braut von Kynast von *Fr. Fischer* und *Litolff* wird einstudirt. Jetzt bleiben die Räume freilich leer und die Direktion macht schlechte Geschäfte. Sonntag am 5. März war das geschlossene Theater zur Kaserne benutzt. Sonntagskind und Wasserträger (Nadir und Zenith der Klassizität) fielen in die tumultuarische Periode und wurden nicht besucht.

Dass der philharmonische Verein unter *Messer*'s Leitung grossen Aufschwung gewinnt und dessen solide Richtung auch verborgene Kunstschätze an's Licht zieht, beweisen wieder folgende Nummern, welche in seinem Conzert vom 2. Februar zur Aufführung kamen: Symphonie C moll von *Ferd. Ries*, Conzert für Piano, Violine, Violoncello und Orchester von *Beethoven*; Quartette für gemischte Stimmen von *Hauptmann*; Doppelchöre für Männerstimmen aus *Mendelssohn*'s Oedipus in Kolonos, und *Cherubini*'s Ouverture zu Faniska. Noch zur höchsten Zeit gegeben, erfreute sich diese Soirée eines bedeutenden Auditoriums. Nach ihr blieben alle Kunsträume leer, denn so wie das letzte Museum, so war auch das Concert unserer Damen zu milden Zwecken (obgleich unter dem Patronat hiesiger Patrizier) nur schwach besucht, weshalb auch am Vorabend vor der Aufführung *Gollmick* seine grosse Akademie deutscher Lieder und Gesänge, die mit einem grossen Aufwand von künstlerischen Kräften gegeben werden sollte, wohlweislich unterdrückte.

In einem Zwischenakt liess sich der hannoverische Stabstrompeter Herr *Sachse* auf der Ventiltrompete hören und gewann sich durch seine seltene Fertigkeit grossen Beifall. Nur hätte diese Fertigkeit, um dem Kenner zu behagen, auch korrekt sein müssen. Mit grösserem Rechte sprach sein tonvolles Cantabile an, das er mit so viel Empfindung vortrug, als es nur immer die Trompete gestattet. Dieses Instrument mag eher dazu geeignet sein, gleich der verwandten Posaune, Mauern niederzuschmettern, als durch Cantabilität sanfte Gefühle zu erwecken, weshalb man dasselbe, trotz aller Bewunderung, als Unnatur nur belächeln kann. *C. G.*

Aus Paris (Beschluss.) Das Théâtre national hat *Monsigny's* alte Oper „Felix ou l'Enfant trouvé" wieder auf die Bretter gebracht. Dieser Felix wurde am 10. November 1777 zum ersten Male aufgeführt. Es ist eine der besten Partituren unseres alten Repertoir's. Bekanntlich war es *Monsigny's* letztes Werk; der Tondichter sagte mit einer heutzutage seltenen Bescheidenheit, er fürchte, die Inspiration nicht mehr zu besitzen. Doch hat er vierzig Jahre lang dem Triumphe seines Werkes beiwohnen können. *Spontini*, der seit vierzig Jahren nichts Tüchtiges geschaffen, zehrt von dem Ruhme, den er sich 1806 und 1807 durch die Vestalin und Ferdinand Cortez erworben. — Wie dem auch sein mag, das köstliche Werk *Sedaine*'s und *Monsigny's*, von *Adam* überarbeitet und neu instrumentirt, hat nur einen halben Erfolg gehabt, Dank der elenden Darstellung! —

Roger, unser trefflicher Tenor, ist nun endlich definitiv von der komischen zur grossen Oper übergetreten — nicht, um im Sturme die neuen Rollen des Herrn *Meyerbeer* zu schaffen! Nein! Aber wenn *Roger* artig ist, wenn er acht Tage hintereinander nichts als Eleazar in der Jüdin und Raoul in den Hugenotten singt, und das ohne Ermüdung, ohne Anstrengung, ohne Heiserkeit, dann glaube ich wohl, dass der gefeierte Komponist des Robert ihm gern die kleine Rolle des Johann von Leyden überträgt. —

Madame *Pauline Viardot-Garcia*, die würdige Schwester der nie genug zu bewundernden *Maria Malibran*, ist eine Künstlerin, an die man nicht den ge-

wöhnlichen Maassstab legen darf. Unstreitig ist sie unter den jetzigen Sängerinnen die vollendetste, sowohl an musikalischem Gefühl, wie an ächtem Kunstsinne und leidenschaftlicher Kraft. Ihr Engagement an der Académie royale ist immer zum Unterzeichnen bereit — aber immer fehlt dann noch etwas. Hoffen wir indessen, dass beide Theile sich bald darüber verständigen werden. —

Die neuesten Nachrichten aus Bergamo über *Donizetti* lauten nicht tröstlich. Zwar geht es mit seiner Gesundheit besser, er bewegt sich mit grösserer Leichtigkeit — er scheint glücklich zu sein. Aber das ist auch Alles; sein Herz empfindet nicht mehr, sein Geist ist eine für immer erloschene Flamme. Der bevorstehende Frühling wird ihm wohl eine Krise bringen. —

Der Erfolg der Signora *Alboni* in *Rossini's* Cenerentola war gross und wohlverdient, obschon nicht so bedeutend, wie in der Semiramide. Im Vertrauen gesagt: hätte die *Alboni* ganz einfach an der italienischen Oper debutirt, sie hätte unstreitig auch Glück gemacht, aber weniger glänzend. Die vier Vorstellungen, die sie an der grossen Oper gab, waren für sie eben so viele kräftige Erschütterungen, deren jede sie um ein Beträchtliches hob. Daher ihr Ruhm — ein wenig Schein, der Ruf der Excentricität und die bewunderungswerthe Stimme der Sängerin thaten das Uebrige. —

Jerusalem ist begraben — nämlich das *Verdi*'sche. Requiescat in pace! Etwas Lärm, etwas Anspannungen, gewaltige Schläge an die grosse Trommel: Entr—r—rez, Messieurs! pr—r—renez vos billets! so brachte man's zu zehn Vorstellungen. Ein Windstoss fegt das Uebrige hinweg! —

Duprez zieht sich nun entschieden von der Bühne zurück. Erdrückt durch den Fall Jerusalems, kann sich der kleine König der Tenore in den Mantel des Ritters Gaston hüllen und, wie dieser, von sich sagen: „Alles ist verloren, nur die Ehre nicht!" Es ist wahr, der Mann ist gerettet: *Duprez* wird noch lange in dem Andenken der Dilettanti fortleben; er ist der Stifter und das Haupt einer Schule gewesen, die allerdings beklagenswerth war, aber von ihm zur höchsten Stufe des Ruhmes emporgetragen wurde. Friede der Asche des ersten Tenors der grossen Oper! Er wird sich nun ausschliesslich dem Unterrichte widmen — mögen seine Schüler seine trefflichen Lehren befolgen, nicht aber sein Beispiel!

Dr. *C.*

RECENSIONEN.

Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Professor der Musik in Berlin. Vierter Theil. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*, 1847. Pr. 3 Thlr.

(Beschluss.)

Die vierte und fünfte Abtheilung des achten Buches führt uns in das Gebiet der Rohrinstrumente, der verschiedenen Klarinett- und Fagottarten, der Oboen und der Flöten ein und zeigt in einer Reihe lehrreicher Beispiele (wie dies auch schon bei dem Abschnitte von den Blechinstrumenten der Fall war) die zweckmässige Anwendung derselben in kleinen und grossen Kombinationen, worauf sich denn die Lehre von der Harmoniemusik durch Zuziehung des Basset- und des englischen Horns (für die Mittellage), des Serpents, der Ophikleide, des Basshorns und des Bombardons (für die tiefere Lage), so wie der Schall- und Klanginstrumente, als der grossen Trommel, der Roll- und Militairtrommel, des Tamtam u. s. w., welche der Verf. zuletzt im vollen, mächtigen Zusammenwirken gebrauchen lehrt, abschliesst. Auch in diesem Abschnitte findet sich wieder ein grosser Reichthum von praktischen Bemerkungen und Fingerzeigen, welche den scharfen Beobachtungsgeist und die reiche Erfahrung des Autors auf das Rühmlichste beurkunden und gewiss Vielen höchst willkommen sein werden.

Das gilt auch von dem überaus reichen Inhalte des neunten Buches, in welchem der Verf. zur Behandlung der Streichinstrumente fortgeht und sie zuerst einzeln, sodann im Verein unter sich und endlich in Verbindung mit Blasinstrumenten kunstgemäss gebrauchen lehrt. Es treten hier vielfach so gewichtige, vorzüglich auch in ästhetischer Beziehung bedeutungsvolle Bemerkungen hervor, dass wir nur ungern davon abstehen, Einzelnes hervorzuheben. Desto angelegentlicher müssen wir dieselben zumal jüngeren Musikern zum eifrigsten Studium empfehlen, welches sich gewiss reichlich belohnen wird. Denn konnte hier auch der Verf. nicht in die allerspeciellste Technik der einzelnen Instrumente eingehen, wie das in den besonderen „Schulen" derselben zu geschehen pflegt, so ist doch das Charakteristische eines jeden in sicheren Umrissen bezeichnet und dem Lernenden eine klare und höchst lehrreiche Anleitung zur geschickten, zweckmässigen und geschmackvollen Verwendung und Mischung der Farbentöne, welche das Orchester darbietet, und ihrer Verschmelzung zu grösseren Gemälden gegeben, wie sie dem sinnigen und denkenden Schüler, wenn er die gegebenen Fingerzeige aufmerksam beachtet und weiter verfolgt, gewiss von grossem Nutzen sein wird. Gern hätten wir hier, neben so vielen überwiegenden Vorzügen und Verdiensten seines Werkes, den Verf. mit nachdrucksvollerer Warnung vor dem jetzt so weit verbreiteten Uebel der Orchestervöllerei hervortreten gesehen. Eine unläugbare Thatsache ist es nämlich, dass die neuere Orchestermusik sich häufig in einer in jeder Beziehung verwerflichen Verschwendung der Tonmittel betreffen lässt, welche dem physischen Ohre weit mehr zumuthet, als es zu leisten vermag, und nur zu oft auf ein betäubendes, völlig kunstwidriges Instrumentalgeprassel von kleinem und grobem Geschütz hinausläuft, in welchem das Streichquartett und die zarteren Blasinstrumente von den Blechkanonen so total darnieder geschmettert werden, dass dem noch nicht völlig abgestumpften Hörer dabei ganz grün und gelb vor den Ohren wird. Man hört jetzt, anstatt einer vernünftigen und klaren Musik, welche das sinnliche Ohr zu beherrschen und das innere Sinnen bewältigen und sich anzueignen vermag, oft nichts als kolossale Zapfenstreiche, durch welche zwar dem grossen Haufen imponirt, der guten und schönen Sache

der Kunst aber wesentlich geschadet wird. Dass unser Autor weit davon entfernt ist, solchen Unfug zu begünstigen, versteht sich von selbst, indess muss es Jeder, dem es mit der Kunst redlich gemeint, wünschen, dass gerade er bei jeder Gelegenheit mit dem vollen Gewichte seiner geistreichen Feder gegen jene Afterkunst auftreten möge.

In einem Anhange zu dem zuletzt von uns besprochenen Abschnitte des Werkes ist noch das wesentlichst Nöthige über die Harfe, Mandoline und Guitarre bemerkt.

Im zehnten Buche ist der Instrumentalsolosatz für Klavier im Verein mit anderen Soloinstrumenten, das Duo, Trio, Quartett u. s. w. für Streich- und Blasinstrumente allein, darnach für vereinigte Streich- und Blasinstrumente und der Concertsatz abgehandelt.

Es folgt sodann die wichtige Lehre vom Gesange mit Orchesterbegleitung. In den hier hervortretenden besonderen Abschnitten über „Schallmassen, Wahl der Instrumente, Behandlungsweise, Forderungen der Gesangpartie an das Orchester“ u. s. w. ist so viel Lehrreiches und Beachtungswerthes gesagt, dass wir daher, Satz für Satz, der Musikjüngerschaft zurufen möchten: „Hört, hört und nehmt es wohl zu Herzen.“

So heisst es z. B. S. 445: „Vor Allem darf, wie sich das von selbst versteht (und doch haben es gar manche hochberühmte Musiker der neuesten Zeit nicht verstanden, oder wenn sie es verstanden, desto ärger gesündigt, bemerkt Ref.), die Besetzung des Orchesters nicht der Gesangpartie überlegen sein; sie kann und soll, nach Umständen einen kräftigen Gegensatz bilden, sie mag anstürmen gegen die Singstimme, aber sie darf sie nicht überwältigen, wenn nicht das Gleichgewicht der zusammenwirkenden Organe aufgehoben und obendrein das Wichtigere dem Untergeordneten aufgeopfert werden soll. Bei der Abwägung der Orchesterkraft gibt natürlich die in Thätigkeit zu setzende Schallmasse des Gesanges den Maassstab. Es versteht sich von selbst, dass ein Chorgesang volleren Instrumentals, die Anwendung der grössten Orchesterbegleitung gestattet, während der Gesang einzelner Stimmen mehr Schonung (ja die allersorgfältigste, Ref.) bei der Bildung des Orchesters fordert; dass ferner viel darauf ankommt, in welcher Weise sich der Gesang bethätigt, — ob in heftiger und stark schallender oder sanfterer, — ob, bei mehrstimmigem Solo- oder Chorgesang, die Singstimmen mit einander gehen und sich unterstützen oder getrennt wirken, entweder einander ablösend oder mit einander im Gegensatze“ u. s. w. Man vergleiche hiermit, was der Verf. weiter S. 453 bemerkt: „Die gewonnene Einsicht in Karakter und Vermögen der Instrumente wird für jede Aufgabe und jeden Moment das Rechte geben, sobald nur der Komponist sich ganz getreu seiner Aufgabe widmet, sich in den Sinn derselben vertieft und nichts Anderes will, als ihn auch in der Orchesterpartie zur Geltung bringen, ohne alle Nebenrücksicht und äusserliche Massnahme. Wir möchten hier im Allgemeinen vor zweierlei Abwegen warnen. Der eine ist jene Ueberladung, die besonders durch die französischen Opern (oder die für die französische Bühne und in deren Sinne geschriebenen deutschen) in neuester Zeit den Gesang zu erdrücken droht, oder zu gewaltsamen Anstrengungen und dem Verweilen in den heftigen, hohen Stimmlagen nöthigt, dadurch aber nicht blos die Stimmen frühzeitig zu Grunde richtet, sondern auch den Ausdruck übertreibt, verfälscht und dem Komponisten eines der bedeutendsten Mittel der Steigerung entzieht.“ Jene titanischen Orchestergewalten, durch welche so viele der neuesten Opernkomponisten den Himmel der Kunst zu stürmen gedenken, sind in der That eine wahre Empörung wider den guten Genius derselben. Jupiter's Blitz und Apollo's Pfeil schleudert sie in den Abgrund der Nichte. — Die allereinfachste und durchsichtigste Instrumentalbegleitung der Vokalmusik ist in der Regel, bei sonst guter und tüchtiger Erfindung und Ausführung, die allerwirksamste und bringt oft die tiefsten und wunderbarsten Eindrücke hervor, während jene plumpe Gewalt der Orchestermittel das Wort ertödtet, die Sänger zu thierischem Schreien zwingt und nur zu leicht ins Widrige, ja Lächerliche fällt. —

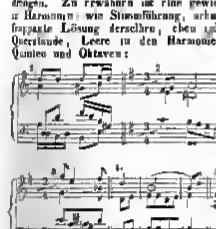
Nach weiterer sorgfältiger und umsichtiger Vorerörterung im zweiten Abschnitte dieses Buches gelangt dann der Vf. zur Behandlung der Arie in Lied-, Rondo-, Sonaten- und zusammengesetzter Form und zu der Scene. Der vierte Abschnitt hat es mit dem mehrstimmigen Solosatze, Duett u. f., mit dem Gesangensemble, der Introduktion und dem Finale zu thun, wobei sich der Autor um so kürzer fassen konnte, je sorgfältiger bereits in den früheren Bänden das hierher Gehörige erörtert und vorbereitet war.

Ein Anhang bringt zuletzt, neben allerlei Zusätzen und näheren Erläuterungen über verschiedene Punkte, einige Bemerkungen über Partiturenanlage und eine schätzbare Sammlung von Notenbeilagen in IX Nummern, während sich die in den Text selbst eingedruckten kürzeren und längeren Notenspiele, theils vom Verf. selbst aufgestellt, theils von anderen Meistern entlehnt, weit über 500 hinaus belaufen. —

Ref. hat sich nun zwar in dem bisher Bemerkten bemüht, eine Uebersicht des ungemein reichen Inhalts dieses vierten Bandes der Kompositionslehre zu geben; allein er muss ausdrücklich bemerken, dass sie, wenn nicht die Grenzen einer Anzeige über die Gebühr überschritten werden sollten, nur in sehr dürftigen Umrissen aufgestellt werden konnte.

Uebrigens ist auch dieser Theil durch die dem Verfasser eigene Klarheit, Kraft und poetisch durchhauchte Lebensfülle des Styls ausgezeichnet, welche auch schon den früheren Bänden das Gepräge einer künstlerischen Vollendung in der Form aufdrückte, wie sie bei Werken dieses Bereiches zu den seltensten Erscheinungen gehört — und so möge sich denn der geehrte Verf. und die um die musikalische Literatur so hochverdiente Verlagshandlung für den Fleiss und die Mittel und Kraft, welche sie diesem umfangreichen Unternehmen und seiner würdigen Ausstattung gewidmet haben, durch die lebhafteste Anerkennung von Seiten des Publikums belohnt sehen, dem Autor aber Kraft und Musse werden, seine umfassenden Pläne zu Nutz und Frommen der Kunst und ihrer Freunde bald weiter durchzuführen.

Digitized by Google



Täuschen wir uns nicht, so dürfen wir hoffen, ihn manche auf historischem Gebiete wirken zu sehen, worauf wir uns schon im Voraus freuen.

Dr. *Keferstein.*

Adolph Hesse, fünf Orgelstücke verschiedenen Charakters, komponirt und seinem Collegen Herrn *Moritz Brosig* zugeeignet. 51. Werk, Nr. 45 der Orgelkompositionen. *Breslau*, Verlag von *F. E. C. Leuckart.* Im Subscriptionspreis zu 12½ Sgr. (17 Seiten.)

Des Verfassers Streben geht zunächst in reinen Orgelkompositionen darauf, das Melodische recht hervorzuheben, worin er hier, wie in seinen früheren Orgelstücken, ein sehr glückliches Erfindungstalent zeigt. Aber bei Entwickelung seiner obwohl reichen Fantasie scheint er sich nicht viel grämen, dafür noch Grillen solcher Freiheiten erlauben zu wollen, wenn nur das Ganze hierdurch eine originelle Färbung erhält. Ohne hiermit aller ledigen Pedanterie nur irgend das Wort zu reden, ist und bleibt es doch immer bedenklich, die Regel, und in derselben das herkömmlich Natürliche von Komponisten hintangesetzt zu sehen, die das Publikum bereits als wirkliche Künstler erkennt und ehrt, und es ist, als wollten die ernst mahnenden Worte des unsterblichen deutschen Dichters: „und die Kunst, sie ist durch die Künstler gefallen", auch bis hierher dringen. Zu erwähnen ist eine gewisse Sorglosigkeit in Harmonie wie Stimmführung, scharfe Dissonanzen, frappante Lösung derselben, eben solche Modulationen, Querstände, Leere in den Harmonieen, sogar auch Quinten und Oktaven:

Nr. 1: Leer. In Nr. 2 wirkt bei der Modulation das plötzliche und doppelte Umstimmen der Töne *dis* und *fis* nach dem langen, vorhergehenden E moll zu frappirend. Nr. 3 und 4 enthalten zu frei behandelte Nebenseptimenharmonieen, NB. auf der Orgel. In Nr. 5 ist im Sopran die durchgehende Note falsch geführt, eigentlich müssten hier auf dem letzten Achtel beide Oberstimmen ihre Töne vertauschen. Nr. 6 ist der Schluss des ersten Theils A moll. Die hier im 1. Takte durch den Ton *eis* (Leitton zu d. IV) umgestimmte kleine Terz muss nun auch bis zum Schlusse in dieser Umstimmung verbleiben, und kann nicht wieder zurück. Bestätigung dieser schon vom Ref. in einer anderen Zeitschrift ausgesprochenen Ansicht fand derselbe in sämmtlichen vorerwähnten 3 Orgelstücken von *Brosig.*

Auch sollte der Verf. bei seinem reichen Kompositionsfonde es verschmähen, sich so fest an andere Vorbilder, z. B. *Spohr*, zu hängen. Besonders melodisch so wie leicht auszuführen sind die drei ersten Orgelstücke, schwerer die beiden letzten. Das Trio, das zuletzt ganz und gar vierstimmig wird, ist offenbar zu lang (4½ Seiten) und gewährt für diese räumliche Ausdehnung seinem Inhalte nach nicht Befriedigung genug. Nr. 5, Fantasie E moll, zeichnet sich gleich Anfangs durch besondere Eigenthümlichkeiten aus, was einer Fantasie schon erlaubt sein mag, und gibt zwei Thema's nach einander, die sich später schön verbinden. Mannigfaltigkeit bieten hier genug die wechselnden Ton- und Taktarten, so wie das volle Werk und die schwächeren Manuale. Von eigenthümlicher, ergreifender Wirkung ist der Schluss E dur, der *pp* nach vorangegangenem *forte* und wie ein gemüthlicher Abschied auftritt. Für die Fantasie dürften sich resp. die Concertspieler interessiren. — Wir hoffen in Zukunft dem achtungswerthen Verfasser zu begegnen, wie er mehr Sorgfalt auf die zu üppigen Auswüchse seiner Fantasie verwenden und dieselben hier und da lieber verschneiden wird, um dem guten Gewächs dadurch keinen Eintrag thun zu lassen. Dies ist ja auch in der That das Einzige, was uns zu wünschen übrig bleibt.

Dessau. *Louis Kindscher.*

BIOGRAPHISCHES.

Julius Benedikt, dessen Oper: „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" jüngst in Stuttgart einen so glänzenden Erfolg fand, wurde in letzterer Stadt, wo sein Vater Bankier ist, im Jahre 1804 geboren. Seine Lehrer in der Musik waren *Hummel* und *Karl Maria v. Weber.* Durch Vermittelung des Letzteren wurde der junge Mann im Jahre 1823 Kapellmeister am Hoftheater zu Wien. 1825 durchreiste er mit *Barbaja* Deutschland und Italien und trat dann eine Kapellmeisterstelle in Neapel an. Hier ging er, ein geborener Jude, auch zur katholischen Religion über. 1831 begab er sich nach Paris, und 1835 als Direktor der Opera buffa nach London. Hier liess er sich auch öfters, wie früher an anderen Orten (auch in Leipzig) als Pianofortespieler hören, errichtete in Gemeinschaft mit *Moscheles* eine Singakademie und gab mehrere Kompositionen für Pianoforte sowie in Verbindung mit Anderen (*Beriot* etc.) Duo's für Pianoforte und Violine etc. heraus. In der neueren Zeit sind jedoch derartige Arbeiten von ihm seltener geworden; er scheint sich vorzugsweise der Oper zugewendet zu haben. — Was die letztere betrifft,

so hat er bis jetzt überhaupt, so viel uns bekannt ist, sechs geschrieben. Es sind folgende: „I Portoghesi in Goa", „Giacinto ed Ernesto", beide aufgeführt zu Neapel im Jahre 1830. „Un' anno ed un giorno", aufgeführt ebendaselbst im Jahre 1836. Dann „The Gipsy's Warning" (Der Zigeunerin Warnung), zu London im Jahre 1838; sie wurde auch mehrfach in Deutschland gegeben, z. B. in Berlin (unter dem Titel „Die Zigeunerin"), in Wiesbaden etc. Bedeutenderes Aufsehen erregte die folgende: „The brides of Venice" (Die Bräute von Venedig), die 1844 in London mit glänzendem Erfolg auf die Bühne kam und worin unter Anderen die bekannte Sängerin Mistr. *Alfred Shaw* eine Hauptrolle hatte. Auch diese Oper fand in Deutschland Eingang. Als *Benedikt's* Hauptwerk aber gilt seine letzte Oper, die am 26. Februar 1846 unter dem Titel „The Crusaders" zum ersten Male auf dem Drurylane-Theater aufgeführt ward und enthusiastische Aufnahme fand. Man sehe darüber Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrg. 1846, S. 201; sowie über die „Bräute von Venedig" Jahrg. 1844, S. 405.

FEUILLETON.

Das diesjährige rhein.-pfälz. Musikfest in Kaiserslautern wird, wenn es zu Stande kommt, Musikdirektor *Mauer* dirigiren. Die dazu gewählten Oratorien sind: Pharao von *Fr. Schneider*, und *Mendelssohn's* Elias. *Beethoven's* grosse A-Symphonie soll den Mittelpunkt bilden.

In der Kunsthandlung von *B. J. Hirsch* in Berlin ist ein Erinnerungsblatt an *Beethoven* erschienen, nämlich das Facsimile eines Autographs, enthaltend einen Kanon auf *Schiller's* Worte: „Kurz ist der Schmerz, doch ewig ist die Freude", den Beethoven am 23. November 1813 dem Musikdirektor *Naue* aus Halle, damals in Wien, zum Andenken niederschrieb.

Am 12. Februar fand in Dresden das zweite Abonnementconcert der Hofkapelle Statt, worin aufgeführt wurden: *Mendelssohn Bartholdy's* 42. Psalm; Symphonie von *Haydn*; De profundis von *Gluck*; *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Ernst hat den Danebrogorden erhalten.

Drittes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. *Haydn's* Symphonie in C dur (die 24.). — Arie aus dessen Schöpfung: „Nun beut die Flur das frische Grün" (La terre étale ses attraits); — Arie der Fiordiligi in B dur aus *Mozart's* Così fan tutte, beide gesungen von Sga. *Castellan*; — Violinsolo, komponirt und vorgetragen von *Hermann*; — Symphonie in F dur von *Beethoven*.

Musikfeste. Das Frankfurter Gesangfest ist nunmehr definitiv auf das nächste Jahr verschoben worden. — Das allgemeine badische Sängerfest wird den ersten Pfingstfeiertag zu Baden-Baden gefeiert. Es sind dazu Preiskompositionen für Männergesang ausgeschrieben.

Flotow's „Martha" wurde auf den Bühnen von Leipzig und Dresden zugleich gegeben und gefiel an beiden Orten. Auch in Berlin, Königsberg, Weimar und Danzig hat die Oper gefallen. Ebenso in Breslau, nach langer Pause *Marschner's* Schloss am Aetna

Eine neue komische Oper von *Henri Reber*, unter dem Titel „La nuit de Noël", Buch von *Scribe*, ist in Paris aufgeführt worden. Man fand die Musik gut, jedoch für die komische Oper nicht leicht, nicht graziös genug. — Der Komponist ist ein Elsasser. Vgl. über ihn und seine in Paris mehrfach aufgeführten Symphonieen d. A. Allgem. Musikal. Zeitg., Jahrg. 1838, S. 339; 1842, S. 271; 1843, S. 504.

Der (blinde) Pianofortebauer *Montal* in Paris hat von der Académie de l'industrie die goldene Medaille erhalten — bereits die siebente. (Vgl. über ihn d. A. Allgem. Musik. Zeitg., Jahrg. 1841, S. 301.) Er ist auch Herausgeber einer Anleitung das Pianoforte zu stimmen. (Jahrg. 1837, S. 238.)

In Folge der französischen Revolution hat die grosse Oper zu Paris den neuen Titel „Théâtre de la nation" erhalten.

Musikdirektor *Joseph Gung'l* will von Berlin nach Petersburg auswandern, wo sein Vetter *Johann Gung'l* schon seit längerer Zeit lebt. Der Letztere hat die Leitung seines Orchesters aufgegeben und ist in die kaiserliche Kapelle eingetreten.

In dem Prozesse des Londoner Theaterdirektors *Bunn* gegen *Jenny Lind* hat das Gericht of the Queens Bench gegen die Sängerin entschieden und die Letztere zu einer an den Direktor des Drurylane-Theaters zu zahlenden Entschädigung von 2500 Pf. Sterl. verurtheilt.

In Lyon besteht ein deutscher Gesangverein „Cäcilia", unter der Leitung des Instrumentenhändlers *Probst* aus Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Robert Schumann.

Op. 62. Der Eidgenossen Nachtwache von *J. v. Eichendorff* — Freiheitslied von *F. Rückert* — Schlachtgesang von *F. G. Klopstock* — für Männerchor. Partitur und Stimmen. 1¼ Thlr.

Op. 59. Nord oder Süd von *K. Lappe* — Am Bodensee von *A. v. Platen* — Jägerlied von *E. Mörike* — Gute Nacht von *F. Rückert* — für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1½ Thlr.

Op. 55. Fünf Lieder von *R. Burns*: Das Hochlandmädchen — Zahnweh — „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin" — Die alte gute Zeit — Hochlandbursch — für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass). Partitur und Stimmen 1½ Thlr.

NB. Einzelne Stimmen à 3 Ngr. in beliebiger Anzahl.

Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

Bei **J. Milikowski** in Lemberg ist erschienen:

Hellebrand, J. Ch., Grande Polka de Concert p. Piano seul (dédiée à Mr. *François Liszt*). 10 Ngr.

Janowska, Josephine, Deux Mazures p. Piano. 5 Ngr.

Madurowicz, Ladisl. de, L'Echo des Karpathes. Quadrilles p. Piano. 10 Ngr.

Tymolski, Fab., Le Murmure des Rivières de la Gallicie. Polonaise nationale et 4 Mazures pour Piano. 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. Nr. 13. 1848.

Inhalt: *Recensionen* — *Nachrichten*: Aus Bamberg. Aus Wien — Madame Franziska Cornet. — Berichtigung. — *Feuilleton* — *Ankündigungen*.

RECENSIONEN.

„Civilisation und Musik. Von *Theodor Hagen*.“ Leipzig, *Jurany* 1846. 150 S. 8. 18 gGr. *)

Der zweite Titel dieser geistreichen, in vieler Beziehung höchst merkwürdigen Schrift gibt den Inhalt derselben etwas bestimmter zu erkennen; er heisst: Die Civilisation in Beziehung zur Kunst, mit spezieller Berücksichtigung der Musik. Der Verf. schickt dieses Büchlein als Vorbereitung zu einem umfassenderen Werke voraus, in welchem er sein „Lieblingsthema, dessen Geltendmachung er sich zur Lebensaufgabe gestellt hat“, nämlich nachzuweisen, dass die Civilisation die Gegnerin aller Kunst sei, zu besprechen und zu begründen suchen wird.

Wir müssen zuvörderst erklären, dass uns die vorliegende Schrift als eine der bedeutenderen in der neueren musikalischen Literatur erscheint, durchdrungen von gründlicher Wissenschaftlichkeit und diktirt im heiligsten Interesse für die ächte Kunst; der geehrte Verf. mag daher die wenigen Ausstellungen, die wir ihm zu machen haben, als einen doppelten Beweis unserer Hochachtung und der Aufmerksamkeit ansehen, mit welcher wir sein Werk lasen.

Zunächst vermissen wir eine bestimmte Definition des Wortes „Civilisation“, in dem Sinne, in welchem der Verf. dasselbe genommen haben will. Letzterer war ihrer um so mehr schuldig, seinen Deduktionen eine solche Definition vorauszuschicken und den gewählten Ausdruck zu rechtfertigen, als er mit der „Civilisation“ eine dem gewöhnlichen Sprachgebrauche ganz entgegengesetzte Bedeutung verbindet. Hergebrachtermassen verstehen wir unter dem genannten Ausdrucke die höhere sittliche und geistige Ausbildung der Menschen und Völker, die Gesittung derselben, und stellen die Civilisation der Barbarei, als dem rohen, instinktmässigen Leben im Naturzustande, entgegen. Der Vf. will aber unter „Civilisation“ den bösen Geist verstanden wissen, der in die socialen Institutionen des modernen Staatslebens gefahren ist und dieselben auf falsche, naturwidrige Bahnen geführt hat, den Geist der Isolirung, des Egoismus (S. 112), mit einem Worte, den Geist des Antichristen (S. 101 wird „der wahrhafte Jünger Jesu“ dem „Civilisirten“ geradezu entgegengestellt). Unserer Meinung nach wäre statt „Civilisation“ der Ausdruck „der Socialismus des modernen Staatslebens“ bezeichnender und zutreffender gewesen.

Der Inhalt der Schrift ist kürzlich folgender. Die Civilisation untergräbt die Ursprünglichkeit, Naivetät und Keuschheit der Menschen; deshalb ist sie eine natürliche Gegnerin der Kunst, die dadurch aufgehört hat, eine Wohlthat für die Menschheit zu sein und nur noch, in völliger Entwürdigung, dem Sinnlichkeitskitzel einiger privilegirten Klassen oder Personen dient. Je grösser das durch die Civilisation herbeigeführte Elend, namentlich in den arbeitenden Klassen, ist, desto mehr stellt sich die Wohlthat als nothwendig heraus. Eine Verbesserung der materiellen Lage der Arbeiter genügt nicht, denn durch eine solche, plötzlich und ohne Vorbereitung unternommen, würden Menschen, die in Folge unserer gesellschaftlichen Institutionen nur zwei Dinge kennen — arbeiten und geniessen, und zwar Beides ohne geistige Regsamkeit gleich einer Maschine — völlig ausarten. Damit nun die vorgeschlagene Organisation der Arbeit auf einen günstigen Boden falle, muss man die Funktion des Geniessens veredeln, durch die Kunst, und zwar durch die verständlichste, zugänglichste und populärste, durch die Musik. Die Musik bereitet den Menschen auf das Höhere vor, sie muss auch die Arbeiter auf ihre *Emancipation* vorbereiten, und zwar durch überall einzuführende Volksliedertafeln. Hiermit ist allerdings der Anfang zur Realisirung der Idee gemacht („die Kunst muss eine Wohlthat für die Menschheit sein“), aber nur der Anfang, denn die bedeutendsten Schöpfungen in der Musik sind der Mehrzahl nicht verständlich, weil sie keine populäre Basis haben; populär ist die Kunst aber nur dann, wenn sie den Gedanken der Natur so zum Tageslicht zieht, dass ihn der grösste Intriguant, wie auch die keuscheste Unwissenheit zu lesen vermag. Dies wird dadurch möglich, dass wir uns den verderblichen Einflüssen der Civilisation entziehen, dass wir wieder ursprünglich werden. Hierzu ist die Musik sehr geeignet, und deshalb die

---

*) Obige bereits vor Jahresfrist erschienene Schrift ist zwar schon mehrfach und auch in unserer Zeitung besprochen worden. Doch wird die gegenwärtige Recension nicht als überflüssig erscheinen, da sie manche neue Ansicht bringt. D. R.

Entwickelung und Popularisirung derselben von grösster Wichtigkeit.

Der Verf. sucht darauf nachzuweisen, was für diese Popularisirung bereits geschehen und was noch zu thun ist, und unterwirft zu diesem Zwecke in fünf besonderen Abschnitten die heutige Tanz-, Strassen-, Militär- und Kirchenmusik so wie die Oper einer geistreichen, strengen, aber mehrentheils gerechten Kritik. Er thut dar — und wenn er auch zuweilen mit etwas grellen Farben aufträgt, so kann man ihm leider im Ganzen doch nicht Unrecht geben —, dass, trotz des musikalischen Platzregens, der seit längerer Zeit die Menschheit überschüttet, dieser dem grössten und gerade der Musik bedürftigsten Theile derselben dennoch nicht zu Gute kommt. Die der Musik bedürftigsten Menschen sind aber die, „welchen unsere Gesellschaft blos vergönnt, zu arbeiten und zu schlafen." „Gibt es kein Mittel — ruft der Verf. aus — den Zustand dieser Unglücklichen zu veredeln, ihnen das Bewusstsein ihres Lebens einzuhauchen? Ich glaube, ja! Die Musik lindert und erhebt, und deshalb ersetzt sie bei allen denen die Erziehung, welchen unsere Gesellschaft blos vergönnt zu arbeiten und zu schlafen. Millionen Menschen sind so gestellt, dass sie vom zartesten Kindesalter an keine Zeit haben, die nothwendigsten Bedingnisse einer geistigen Bildung zu erfüllen. Bei diesen muss die Musik allen Geist ersetzen, und sie kann es noch, wenn ihr nur diese Kultur zuertheilt wird. Man lasse demnach auf dem Lande musikalische Institutionen in's Leben treten, die darauf hinausgehen, den Ackerbestellern ihre wenigen Mussestunden auf die edelste und anregendste Art zu versüssen."

Der Vf. geht nun mehr in's Detail, bestimmt die musikalischen Institutionen näher, die er auf dem Lande eingeführt wissen will und das Wie ihrer Einführung. Späterhin thut er dasselbe bei seiner Besprechung der Fabrikverhältnisse. Sind seine Vorschläge auch nicht immer praktisch und überall ausführbar, theils da sie mehrfach ein den Verhältnissen nach unthunliches direktes Einschreiten und Befehlen der Regierungen verlangen, theils da sie häufig an dem Mangel der nöthigen Mittel, des *nervus rerum gerendarum*, Anstoss finden werden, so sind sie doch anregend und erwärmend, und es wäre schon aus diesem Grunde wünschenswerth, dass die Hohen und Mächtigen der Erde, denen Gott das Amt gegeben, die Wege der Menschheit zu richten und zu ebenen, dies Buch des von reinster Menschen- und Kunstliebe erfüllten Verfassers lesen und beherzigen möchten.

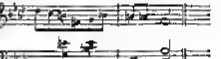
Nachdem der Verf. sich in den ersten beiden Abschnitten mit dem Volke beschäftigt hat, das der Strasse angehört, sucht er es in den letzten drei Kapiteln in den Kasernen, in der Kirche und in der Oper auf.

Der Abschnitt von der Militärmusik hat mich am Wenigsten, oder vielmehr gar nicht befriedigt. Der Vf. sieht hier die Welt nicht mit klaren Augen, sondern durch die gefärbte Brille eines Hypochonders an. Sein Ausruf: „Mag man mich einen Phantasten, einen Thoren schelten" — hätte ihn misstrauisch gegen sich machen und zu nochmaliger kalter Ueberlegung führen sollen. Wer reformiren will, muss klar sehen und praktisch sein; sonst reisst er ein, ohne wieder aufbauen zu können. Der Verf. hat durch seine Deduktionen weder mich überzeugt, noch wird ihm dies bei anderen ruhigen Lesern gelingen, dass unsere heutigen Soldaten keine Menschen sind und dass die Zeit der Militärs so gut wie vorüber ist. Letzteres glaube ich nicht, und Ersteres weiss ich besser. Der Verf. mag mir auf's Wort glauben, dass die meisten Soldaten gute und vernünftige, tüchtige und ordentliche Leute sind, die bei der nothwendigen Strenge der Disciplin sich ihre Individualität wohl bewahren.

Solche irrige Voraussetzungen mussten denn in ihrer Anwendung auf die Militärmusik nothwendig zu falschen Resultaten führen. Statt — wie der Verf. es bei der Tanzmusik gethan — auch hier, wo es wahrlich noththut und nicht schwierig ist, praktische Vorschläge zur Reorganisation der Militärmusik zu thun, namentlich zur Herstellung eines nicht aus Opernmotiven, Weltschmerz und Sentimentalität zusammengestoppelten, sondern einfach kräftigen, dem Soldatenherzen verständlichen, marschirbaren Marsches: verliert die Deduktion sich in subjektive hohlere Gefühlsergiessungen und in unpraktische Reorganisationsvorschläge. So will er die jetzige Militärmusik durch den Gesang der Soldaten ersetzt wissen. Gegen diesen habe ich nun durchaus nichts einzuwenden, wenn er neben der militärischen Instrumentalmusik kultivirt wird; die Stelle dieser letzteren vermag er aber nicht zu vertreten. Wollte der Verf. es einmal versuchen, 10 bis 12 Stunden des Tages mit gepacktem Tornister zu marschiren, oder mit gefälltem Bajonett im Sturmmarsch auf den Feind loszugehen, so würde er erfahren, dass ihm Stimme und Athem bald ausgehen würden. Dies sind aber gerade die Momente, in denen die Musik eine wirklich zauberische Wirkung hervorbringt; sie macht Ermattung, Hunger und Durst vergessen und auf die Kugeln des Feindes losgehen, als wären es Seifenblasen. Der Vf. ist nun zwar der Meinung, dass durch die Reorganisation der menschlichen Gesellschaft der Krieg unmöglich gemacht werde; ich glaube das nicht. Krieg hat es im Grossen wie im Kleinen seit Erschaffung der Welt gegeben, und Krieg wird es bis zu deren Ende geben, und dies aus dem einfachen Grunde, weil Gott diese Welt nicht zur Welt des ewigen Friedens bestimmt hat.

Die Abschnitte über Kirchen- und Opernmusik bieten — neben Manchem, dem wir durchaus unsere Zustimmung versagen müssen, neben Manchem, dem wir nur bedingt beipflichten können, und neben vielen Excentricitäten — einen Schatz treffender Wahrheiten, eine Fülle schlagender Bemerkungen. Die gedrängte Reichhaltigkeit dieser Abschnitte erlaubt nicht, Einzelnes herauszuheben, sie müssen, um sich ihrer nach ihrem Werthe zu erfreuen, im Zusammenhange gelesen werden.

Nur eine Bemerkung mag der geehrte Verf. mir erlauben. Wenn ich auch seiner Ansicht über *Meyerbeer* völlig beistimme, so muss ich doch in meinem und aller anderen Operkomponisten Namen gegen die uns schuldgegebene Impotenz und gegen das Begrabenwerden vor unserem Tode sehr ernstlich protestiren. Der Vf.



sagt nämlich: „Er (*Meyerbeer*) ist in Bezug auf dramatische Komposition die höchste Potenz in der allgemeinen Impotenz, der Vornehmste auf dem Kirchhofe der heutigen musikalischen Welt. Denn die Kunstpause, in welcher wir uns befinden, ist ein solcher Kirchhof" u. s. w. Das ist nicht wahr. Wo ein so schaffender Fleiss, eine so beharrliche Ausdauer in schwerer aufreibender Arbeit, ein so unerschütterlicher Muth im Kampfe gegen die ungünstigsten Verhältnisse sich kund gibt, wie seit längerer Zeit unter den deutschen Opernkomponisten (ich spreche zunächst nur von diesen), da ist Leben; wo sich ein so ernstes Ringen nach der Wahrheit, ein so unermüdliches Vordringen nach derselben findet, wie unter ihnen (wer vermag es zu leugnen?), da ist keine Impotenz. Eröffnet ihnen nur eine bessere Aussicht, ihre Werke zur Aufführung gebracht zu sehen, lasst sie nicht Jahre lang auf die Erfüllung dieses ihres heissen Wunsches warten, gebt ihnen statt der blasirten, schon von vorn herein dem deutschen Werke misstrauenden, nur in witzelnder Kritik und bestrickendem Witze Freude findenden Opernbesucher ein frisches froh geniessendes Publikum, zollt ihnen kräftiges freudiges Lob, unterwerft sie ernstem und belehrendem, aber wohlwollendem, nicht höhnendem und meisterndem Tadel, kurz, habt eure Künstler lieb — und die Zweifel an ihrer Potenz, an ihrem vollkräftigen Leben werden verfliegen wie Spreu im Winde.

Genug hiervon. Mein Zweck war, *Theodor Hagen's* geistreicher Schrift die Aufmerksamkeit aller Derer zuzuwenden, die für Leben und Kunst, für Kunst im Leben und für Leben in der Kunst ein warmes Herz und ein offenes Ohr haben. *C. L. v. Oertzen.*

F. Chopin, Trois Valses p. le Piano. Op. 64. Leipzig, *Breitkopf & Härtel*. Pr. 1 Thlr.

Wie gern und wie glücklich *Chopin* Tanzrhythmen für Salonmusik ausbeutet, ist allen Dilettanten bekannt, welche kurze Unterhaltungsstücke den grossen Fantasieen oder glänzenden Sonaten vorziehen. Ein eigener feiner Geschmack bewahrt ihn dabei vor Trivialität, durch einzelne kleine Wendungen, die den musikalischen Künstler von dem Tanzcomponisteur unterscheiden, würzt er selbst so gleichmässige, wenig pikante Rhythmen, als die des deutschen Walzers. Die drei, welche er uns hier vorlegt, Des dur, Cis moll, As dur, bestätigen dies auf's Neue, doch sind sie nicht von gleichem Werthe. Der erste, wenn wir allenfalls den melodischen Theil ausnehmen, bewegt sich in allzubekanntem Genre. Der letzte ist populär gehalten, und steht doch eine Stufe höher als Alltagswalzer, die für das praktische Bedürfniss berechnet sind. Am originellsten ist der zweite, mitunter zwar etwas seltsam klingend, doch den bewährten Meister verrathend. Der Charakter ist weich und träumerisch, der Walzerrhythmus tritt übrigens unter dieser bieg- und schmiegsamen Melodie weniger prägnant hervor.

F. Chopin, 3 Mazurka's. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

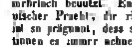
Hier noch mehr als in der Walzerform bewegt sich *Chopin* auf vertrautem heimischen Boden, die Mazurka als Salonstück ist ganz eigentlich seine Schöpfung, und hier ist er auch noch immer erfinderisch. Dass man alte bekannte Wendungen *Chopin's* auch diesmal wiederfindet, ist natürlich, er kann seinen Styl nicht verläugnen. So ist die zweite dieser Mazurka's eigenthümlich reizend durch die bei *Chopin* oft angetroffene unbestimmte Mischung der Dur- und Molltonleitern gerade in der Melodie. Er geht am Schlusse so weit:

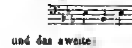
so dass die kleine Terz erst spät zu ihrem wahren Rechte kommt. Aus solcher Unentschiedenheit, womit die Tonika auftritt, entsteht auch jenes verschwimmende Kolorit, das einen sehnsüchtigen Ausdruck zur Folge hat, und das den Nachahmern *Chopin's* unerreichlich geblieben, ja bei ihm selbst schon zur Manier geworden ist.

Chopin, Sonate pour le Piano et Violoncelle. Op. 65. Ebendas. 2 Thlr.

Ein grösseres Werk, auf weitere Ausführung der Formen, auf Verarbeitung ergiebiger Motive berechnet, fordert die Kritik mehr als jene hingeworfenen Blättchen heraus, und wenn es einen so berühmten Verfasser hat, als diese Sonate, so wird es in doppeltem Maasse der Fall sein. Gegen seine Launen, gegen manches Seltsame seiner harmonischen Kombinationen wollen wir nichts mehr einwenden. Ihm ist längst grössere Freiheit als Anderen zugestanden, auch auf einen kleinen Missbrauch derselben kommt es daher nicht an. Aber was leider immer mehr bei *Chopin* hervortritt, ist ein anderer Mangel, der sich uns an dieser so an vielen jener ihm eigenthümlichen interessanten Züge reichen Sonate aufdrängt. Es ist der Mangel an bestimmt ausgeprägten melodischen Gedanken, an solchen, die sich scharf abschliessen, dass sie thematisches Gewicht gewinnen, dass sie eben, weil sie in jeder Verkleidung schnell wieder erkennbar sind, sich als herrschendes Thema geltend machen. Seine Themata, um ein Gleichniss zu brauchen, waren dereinst (man denke an das Concert in E moll) mehr lyrisch, jetzt sind sie mehr rhetorisch, ihr melodischer Werth ist jetzt zu sehr durch die Harmonie bedingt, dass die Cantabilität darunter verloren geht. Diesmal nun ist er dieser durch ein so günstiges Instrument, als das Cello, wesentlich zu Hülfe gekommen, die diesem gestellte Aufgabe ist schwer, doch sind durch die Verbindung seiner Gesangstellen, denen es an feineren Phrasen auch nicht fehlt, mit dem Klavier gute Effekte bewerkstelligt worden, z. B. im ersten Allegro (G moll) das zweite Thema (B dur),

by Google





das sich zwischen beiden Instrumenten glücklich vertheilt. Das sehr kurze Largo wird am Unbedingtesten Theilnahme finden. Im Finale zeigt sich die ganze Neigung zur harmonischen Sonderbarkeit. Die Fasslichkeit des Stückes wird nämlich dadurch erschwert, dass dieser Gmoll Satz bereits im Thema selbst, das eben kein melodisches Gepräge hat, mit der Septime anfängt, und schnell nach Dmoll, im 12. Takt schon gar nach A moll modulirt. Dieser Quintenzirkel ist im Mittelsatz eines Stückes ganz gut angebracht, so früh angewandt macht er den Hörer irre, und lässt kein Interesse an dem Stücke aufkommen. Im Verlaufe wird dies zwar einigermassen gut gemacht, die Tonika tritt entschiedener auf, doch ist es dann schon zu spät. So ist denn das, was wir an der Sonate zu tadeln haben, dies, dass Alles zu sehr verschwimmt und das Einzelne, das uns lieb werden könnte, nicht zur völligen Geltung kommt.

Henry *Litolff*, Troisième Concerto-Symphonie national hollandais pour le Pianoforte. Oeuvre 45. Braunschweig, *G. M. Meyer*. Pr. p. Piano seul 2 Thlr.

Ein ungebräuchlicher Titel, dessen Begriff noch gar nicht festgestellt ist! Der Komponist machte vor einigen Jahren in Berlin, als ein in vieler Hinsicht dem Meister *Liszt* verwandter Pianist, grosses Aufsehen, und unterschied sich von diesem zugleich durch frischeres Kompositionstalent, während *Liszt* nur für sein Instrument arrangirt hatte. Die Neigung zu grossen Instrumentaleffekten bemerkten wir schon damals. Das Gewaltsame überwog oft, und die dem Instrument durch seine Natur gestellten Grenzen wurden überschritten. Wir finden dies in diesem Stücke, das ein Mittelding zwischen Conzert und Symphonie ist (bei *Beethoven's* Esdur-Conzert freilich derselbe Fall), bestätigt. Es ist zu Ehren Hollands geschrieben. Holländische Volksmotive sind mehrfach benutzt. Es beginnt das Stück mit symphonischer Pracht, die rhythmische Qualität des Thema's ist so prägnant, dass seine Durchführung in Transpositionen es immer schnell wieder erkennen lässt. Hier das erste:

und das zweite:

Die Gesangmässigkeit des zweiten bildet einen schönen Gegensatz. Doch ist in diesem Allegro vieles Lückenhafte, das schlecht verdeckt wird. Das Scherzo ist etwas lang und leidet an dem Mangel eines den flüchtigen Schritt des Ganzen beschwichtigenden Alternativs. Dem Andante möchten wir vor den übrigen drei Sätzen, um seiner glücklich bewahrten Einheit willen, den Vorzug geben. Im Finale geht es ziemlich toll zu. Auf der kleinen Sexte (Ces) beginnt eine oft wiederkehrende leere rhythmische Figur, die uns unter brausenden Klavierfiguren bis zu einem schönen Nationalliede begleitet. Einzelnes ist oft sehr interessant, das Ganze zu masslos, und für die Ausdauer des Spielers eine starke Zumuthung. Das Conzert ist der Gesellschaft Felix Meritis zugeeignet, woraus die Benutzung der holländischen Weisen sich erklärt. —

Anton Halm, Grosses Trio (concertant) für Piano, Violine, Vcelle. 58. Werk. Wien, *Diabelli*. Preis 4 Fl. 30 Kr. CM.

Das romantische Element finden wir hier nicht, der Hinblick auf ältere Muster der Gattung, etwa die *Hummel*'schen, lässt sich eher bemerken. Der Autor liebt fassliche Perioden, gefällige Formen. Seine Melodie ist freundlich, obgleich nicht tief. Seine Passagen, worin Terzen und Sexten häufig vorkommen, sind mehr auf ausgebildete Applikatur, als auf Ausdehnung der Hände und Kraft berechnet. Die Bezeichnung „concertant" könnte leicht vermuthen lassen, dass Violine und Cello auf Virtuosität berechnet seien; dies ist nicht der Fall, geübte Ripienisten werden leicht damit fertig werden. Das Ganze hat die jetzt bei Trios und Quartetts üblichen vier Sätze, wovon jeder, was den inneren Bau betrifft, gedrängt gehalten ist.

Anton Halm, 1. Etudes pathétiques p. le Piano. Oeuvre 61. Vienne, *Diabelli*. 2 Fl.
— — 2. Etudes héroiques p. le Piano. Oeuv. 62. 2 Fl.

Diese beiden Fortsetzungen früherer Arbeiten des Verf. im Bereiche der Pianofortetude zeigen uns seine gründliche Kenntniss der Natur des Instrumentes, und sein Talent, Passagen und Figuren derselben angemessen zu erfinden. Was die Bezeichnungen „pathetisch" und „heroisch" eigentlich für einen Zweck haben, sehen wir freilich nicht recht ein, denn sie gehen aus irgend einer exclusiven Bedingung des Charakters nicht recht hervor. Aber die Sucht, der Musik durch Titel zu helfen, hat schon weit unpassendere Namen erfunden. *Halm* hat nicht nur die Fingerausbildung, sondern wie auf *Moscheles* und *Chopin* so Viele gethan, die musikalische Ausbildung dessen, der sich seine Etuden aneignet, vor Augen gehabt.

So ist Nr. 13, die erste Etude in Op. 61, in der schwierigen Tonart Gesdur eine gute Uebung für die stets nach bequemen Tonarten begierigen Dilettanten. Nr. 15 (G dur) ist auf eine der rechten Hand leichte, der linken sehr anstrengende Figur gebaut, in der Erfindung aber nicht besonders interessant. Das Adagio cantabile (Nr. 16) finden wir zu breit ausgesponnen. Für Concertvortrag möchte nur 17 (A dur) als wirklich dankbar empfohlen werden, vorausgesetzt, dass der Spieler diesem sehr schwierigen Stücke gewachsen ist. In den heroischen Etuden begegnen uns manche aus den pathetischen schon bekannten Lieblingsfiguren wieder, z. B. ist das Presto appassionato Nr. 22 auf ähnlichen Mechanismus, wie Nr. 15 berechnet. Es ist aus diesen Sachen viel zu lernen. An Poesie ist weniger Reichthum als an mechanischer Erfahrung, doch meinen wir, wer jene überwiegend besitzt, schreibt lieber ein

anderes Musikstück als Etüde, die sich erst seit etwa zwanzig Jahren in die Concertsäle gedrängt haben. Der Druck der *Halm*'schen Werke ist ausgezeichnet schön und deutlich. *A. K.*

NACHRICHTEN.

Hamburg (Februarbericht.)

Die Concertgeber haben Eile. — Herr *Homeyer.* — Das Weltgericht mit stillem Auferstehen der Todten. — Erbauliche Musterung des Hamburger Orgelwesens. — *David*'s Columbus. — Als wär's ein waschlederner Handschuh. — Heiland endet dünn und hohl wie ein Rattenschwanz. — Herr Kapellmeister *Schindelmeisser*, nicht erhalten sondern gefordert. — Oper, entschiedenes Unglück.

Beim Herannahen des Frühlings häufen sich die Concerte. Jeder Concertgeber beeilt sich, seine Waare wo möglich noch an den Mann zu bringen, aber unter dem ganzen Schwalle musikalischer Vorführungen wird nur wenig Gediegenes, wahrhaft Erquickliches zu Tage gefördert. Viel Mummerei, wenig Musik. Den Reigen eröffnete in diesem Monate ein hiesiger Parmesischer Kapellmeister und Organist, Herr *Homeyer*, der am 3. Februar in der englisch-bischöflichen Kirche ein Orgelconcert gab. Sein Spiel bekundete viel Geläufigkeit und Eleganz im freien Style, dem strengeren Vortrage fehlte es an Korrektheit. Ausser einigen anderen Sachen wurde eine Fuge von *Seb. Bach* (G dur) und eine dito aus *Mozart*'s Requiem („Christe eleison") vorgetragen und den Beschluss machte ein *L. Spohr* dedicirtes Tongemälde: „Das Weltgericht" im Abt Vogler'schen Style, mit obligaten letzten Posaunenrufen, etlichem Auferstehen der Todten, zweckmässigem Lamento der Verworfenen, Siegesjubel der Erlösten u. dgl. m. Alles wie es für eine Symphonie *à programme* passend und schicklich ist. Dass übrigens die *Bach*'sche Fuge so mangelhaft ging — in den Mittelstimmen setzten sogar Widerschlag und Contrasubjekt ein paarmal nicht ein — davon wollen wir gern mit dem Concertgeber einen Theil der Schuld auf das miserable Orgelwerk wälzen. Es ist dies eine der schlechtesten, die wir besitzen, und man hätte Ersterem gern eine der besseren hiesigen Orgeln einräumen können, was ihm aber, wie wir hören, abgeschlagen worden sei.

Der eben erwähnte Umstand veranlasst uns zu einer flüchtigen beschaulichen und erbaulichen Musterung des hiesigen Orgelwesens, die um so mehr am Platze sein dürfte, als bereits der Neubau einer der grossen beim Hamburger Brande vernichteten Orgeln — freilich in sehr verjüngtem Maassstabe — wieder begonnen hat, und der einer zweiten, in den nächsten Jahren wenigstens, in Angriff genommen werden wird.

Schwerlich möchte eine Stadt Deutschlands so viel Orgelwerke aufzuweisen haben, als Hamburg vor dem grossen Brande (der zwei derselben und mehrere kleinere zerstörte) es zu thun im Stande war. Noch besitzen wir deren drei, die 32füssige sowohl Labial- als Zungenstimmen enthalten: die St. Jacobi-Orgel, ein altes, aber in sehr gutem Zustande erhaltenes Werk von 60 klingenden Stimmen, dem nur eine bessere, dem Klange günstigere Localität zu wünschen wäre; sodann die Orgel zu St. Catharina, 58 klingende Stimmen umfassend, ein Instrument, welches ungeachtet seines Alterthums und seiner theilweisen in technischer Hinsicht schwächlichen Beschaffenheit, in dem akustisch ungemein günstig construirten Raume der Kirche eine wundersame oceanische Wirkung erzielt; und endlich die im Jahre 1768 vom jüngeren *Hildebrand* erbaute St. Michaelisorgel mit 64 klingenden Stimmen, ein nach französischem Systeme construirtes, noch immer herrliches Werk, trotz der vor etwa 10 Jahren damit vorgenommenen stümperhaften Reparatur, bei der man manche schöne Stimme ganz herausnahm, andere dagegen theilweise veränderte, aber nicht verbesserte, indem man z. B. grosse Zinnpfeifen durch hölzerne ersetzte, auch die vom Erbauer aus guten Gründen befolgte Stimmvertheilung durch die verschiedenen Manuale ändern zu müssen glaubte, und dadurch gerade nichts zum Vortheile des Werkes beigetragen, wohl aber eine Summe, für welche man anderweitig ein mässig grosses Werk hätte herstellen können, an Orgelbauer und andere Leute unnütz vergeudet hat.

Orgelbau und Orgelspiel befinden sich hiesigen Ortes überhaupt noch in der Kindheit, auch wird Alles, was dahin einschlägt, ziemlich als Nebensache betrachtet. Das Personal unserer Kirchenbehörden besteht aus höchst wackeren Kaufleuten und tüchtigen Geschäftsmännern, die aber desto schlechtere Akustiker sind, und vom praktischen Theile dieser Wissenschaft vollends gar nichts verstehen. Gelingt es daher bei dieser oder jener Gelegenheit einem sich eindrängenden, mit gehöriger Suade begabten, im Orgelbaufache pfuschenden Stümper, sich geltend machen zu können, so darf es nicht Wunder nehmen. — Was aber unsere Organisten anlangt, so scheint man diesen in der Regel hier zu Lande den letzten Standpunkt unter den Musikern anweisen zu wollen, und es hat beinahe das Ansehen, als ob man glaube, Jeder, der zu nichts Anderem zu benutzen, sei zum Organisten noch immer gut genug. Leider lassen diese Herren selbst es sich wenig angelegen sein, den Gegenbeweis zu führen, und an einer unserer Hauptorgeln sitzt auch kein Einziger auf der Orgelbank, der mit vollem Rechte das Prädikat eines Künstlers sich vindiciren könnte. Wer die Grenzen allergewöhnlichster Mittelmässigkeit erreicht, darf sich schon etwas darauf zu Gute thun.

Zum Belege, auf welche Weise man hiesigen Ortes Orgeln baut, mag hier nur des obengenannten, vor etwa 12 oder 14 Jahren neu gebauten Werkes der englischen Episkopalkirche Erwähnung gethan werden, in der sich, ausser anderen hübschen Sachen, eine Reihe ursprünglich zu kurz mensurirter Pedalpfeifen befindet. Um diese auf den Ton zu bringen, hat der Orgelbaumeister das schöne Aushülfsmittel ergriffen, auf jede einzelne Pfeife ein mehr als fusslanges zweites Pfeifenstück zu stecken, etwa so, wie der Töpfer Ofenrohre aufeinanderzuschieben pflegt; nur dass dieser sein Machwerk mit Lehm verkittet und befestigt. Hier aber hat man die Röhrenstücke mittelst Holzpflöcke blos noch dürftig festgeklemmt; da nun das Material der Pfeifen

Digitized by Google

wie das der Verlängerungen derselben das schlechteste ist, so hält natürlich das saubere Stück Arbeit nicht, die Pflöcke haben sich in das Blei eingedrückt, die Röhren sind in einander gefallen und das Register ist von Haus aus völlig unbrauchbar. Item, an selbiger Orgel finden sich ein paar Manubrien, auf denen die Bezeichnung: „Pedalkoppel“ steht. Die Verfertigung der letzteren ist im Baukontrakt ursprünglich mit veraccordirt; will man indessen diese Pedalkoppel anziehen, so behält man ein paar Holzknüppel in der Hand, die Koppelung aber ist — nicht da! Dem Erbauer eben dieses Werkes ist nun auch der Bau der neuen St. Petriorgel von vorläufig (24) 20 Stimmen, und einem Eisenwaarenhändler, der dem Vernehmen nach einen Theil des Materials dazu liefert, die Aufsicht und Leitung dabei übertragen worden!!!

So viel für diesmal über Hamburger Orgelwesen.

(Beschluss folgt.)

Wien.

Alte Opern sind Ephemeren. — Kein Krösus. — Das Gefühl protestirt. — Plastische Anmuth. — Die lüsternen Junggesellen. — Keine Cigarren und keine Rouladen mehr. — Bandwurm-Correspondenzen.

Alte Opern sind Ephemeren. Heute roth, morgen todt! Ich meine unter morgen allerhöchstens sechzig Jahre. — Mit diesen melancholischen Gedanken ging ich am 13. Februar aus dem Kärnthnerthortheater nach Hause, als ich der Aufführung des „Fra Diavolo“ von *Auber* beigewohnt hatte. Es war dieselbe Oper, die vor zehn Jahren alle Welt erfreute, und heute, neu besetzt, im Ganzen gut ausgeführt, sass das Publikum da, als bestände es aus lauter Mathematikern, die am Ende fragten: was beweist nun diese Musik?!

Herr *Reichardt* that als Fra Diavolo sein Möglichstes; dass sein Möglichstes nicht viel ist, darf ihm als Schuld nicht angerechnet werden. Seine Kehle ist kein Krösus an Tönen, und ein Schelm gibt mehr, als er hat. Uebrigens ist er ein musikalischer Demagoge, hat von der Freiheit des Menschen oder wenigstens des Sängers hohe Begriffe, und lässt sich z. B. vom Takte keine Gesetze vorschreiben. Im Spiele dagegen fügt er sich gern den dramatischen Anforderungen, und sucht zu thun, was Rechtens. — Herr *Furmer* sang die langweilige Rolle des Lorenzo mit klangvoller Stimme. Er hat sie aber noch nicht in seiner Gewalt, und er bringt z. B. Drucker an Stellen, gegen die das Gefühl protestirt. Die Natur hat ihn gut bedacht. Möge er es ihr durch mehr Studium vergelten. Fräulein *Zerr* — Zerline — scheint manchmal mehr Tänzerin als Sängerin sein zu wollen. Sie hält das wahrscheinlich für plastische Anmuth. Meinetwegen. Ein Bischen mehr oder weniger Unnatur in dieser Oper, darauf kommt's nicht an. Mich entschädigt für alles Mangelhafte die moralisch-klassische Scene, wo Zerline in der Oeffentlichkeit ordentlich zu Bette zu gehen droht. Ich sehe nämlich bei dieser Scene nicht auf die Bühne, sondern in's Publikum. Dieses wortlose, und doch von den immer lüsterner hervorquellenden Augen so deutlich ausgesprochene „Weiter! Weiter!“ der alten ehrlichen Wiener Junggesellen hat etwas höchst Rührendes für mich! Doch, ich will es wie Zerlinchen machen, und die Scene nicht weiter ausmalen als die Darstellung selbst.

Eine italienische Oper werden wir dieses Jahr nicht haben. Italien hasst uns bekanntlich jetzt schauderös. Es raucht unsere Cigarren nicht mehr, und will uns nun auch seine Rouladen vorenthalten. Wir schicken uns bereits zu einiger Verzweiflung an. — Ich könnte Ihnen noch mehr schreiben über andere musikalische Aufführungen, aber ich will nicht. Die Bandwurm-Correspondenzen sind nicht mein Geschmack*). Sind Ihnen aber kurze Notizen recht, so können Sie deren mehr haben. An Stoff fehlt es unserem gemüthlichen Wien ja bekanntlich nicht. *K.*

Madame Franziska Cornet,

geb. *Kiel*, die Gattin des einst gefeierten Spieltenors und späterhin Direktors des Hamburger Stadttheaters *Julius Cornet*, beschäftigt sich seit einigen Jahren in Hamburg ausschliesslich mit Gesangunterricht und mit Heranbildung und höherer Ausbildung solcher Talente, die sich der Bühne, der Oper zu widmen gedenken. Die Tüchtigkeit der Mad. *Cornet* als Koloratursängerin ist in der Kunstwelt längst bekannt, weniger allgemein möchten aber wohl die Verdienste und die ausgezeichnete Lehrart derselben bekannt sein, und glaubt Referent daher gewissermassen nur eine Pflicht zu erfüllen, wenn er in diesen hochgeschätzten Blättern mit einigen Worten auf die jetzige Wirksamkeit der thätigen Künstlerin und der seit drei Jahren erzielten Resultate hinweist. Gehört es in Deutschland schon zu den Seltenheiten, einen Gesanglehrer zu finden, der die Fähigkeit besitzt, ein in allen Theilen gesundes Stimmorgan kunstgemäss auszubilden, so trifft man noch viel seltener einen Lehrer an, der es versteht, mangelhafte Stimmorgane nach und nach zu verbessern, und gerade hiervon liegen bewunderungswürdige Beispiele vor bei der Lehrart der Mad. *Cornet*. Bekanntlich sind die Stimmorgane im Norden selten so tadelfrei anzutreffen wie im Süden, und ist es gewiss eine der ersten Aufgaben des Lehrers, bei der künstlerischen Ausbildung zugleich sein Augenmerk auf Korrektion und so weit wie die Natur es erlaubt, möglichste Hebung der Mängel desselben zu richten. Daher ist es aber auch nothwendig, die individuelle Anlage der Eleven genau zu berücksichtigen. Welch treffliches Talent dazu und welche bewunderungswürdige Ausdauer Mad. *Cornet* hierin besitzt, davon geben die Leistungen ihrer Schülerinnen das beste Zeugniss, und will ich unter diesen nur die Sängerinnen *Berr*, *Jacques*, *Ubrich*, *Jacobsohn*, *Fischer*, *Trietsch* namhaft machen, die an verschiedenen Theatern als Primadonnen oder Soubretten engagirt sind und sich bereits schon einen ehrenvollen Ruf erworben haben. In einem am 26. Febr. d. J. veranstalteten und von der Elite der Hamburger Kunstfreunde besuchten Con-

---

*) Die unserige auch nicht. Leser und Redaktion.

Google

erte zeigten sich Fräulein *Fanny Cornet* — Tochter der Mad. *Cornet* — und *Wagner* noch als Talente, die schon eine bedeutende Kunststufe errungen haben und zu noch schöneren Hoffnungen berechtigen. Die Ausführung der Arie der Rosine aus dem Barbier von Sevilla von Fräul. *Cornet* erregte allgemeines Aufsehen, da alle Fiorituren und Capricen mit Leichtigkeit und Grazie zu Gehör kamen. Ausser einem zahlreichen Kreise von Dilettantinnen, worunter manche es schon bis zu wirklichen Kunstleistungen gebracht haben, sind gegenwärtig Schülerinnen aus Königsberg, Schwerin, Hannover, Kopenhagen, London u. m. a. Städten in dem Institute der Mad. *Cornet*, die zum Theil schon zur höheren Ausbildung herangereift sind und nicht minder den besten Hoffnungen Raum geben. —n —*d*.

Berichtigung.

In Bezug auf eine in Nr. 7 d. J. der Allg. Mus. Zeitung erschienene Kritik über *Ferd. Hiller's* Oper „Ein Traum in der Christnacht" sehe ich mich veranlasst — obgleich dem Herrn Verfasser für seine nachsichtsvolle Beurtheilung meines Textes zu Dank verpflichtet — dennoch und zwar dem Publikum gegenüber Folgendes zu berichtigen.

Der geehrte Herr Verfasser jenes Artikels sagt in Bezug auf den Text dieser Oper: „Der Dichter, der seine Zuhörer während des Stückes quält und sie mit Qual entlässt, missbraucht seine poetische Macht. Dass zwei unschuldig Leidende im Leben nicht zur Vereinigung kommen, kann unser Herz rühren. Dass Beide aus Gram darüber sterben, ertragen wir gleichfalls. Wenn aber das Eine in den Himmel der Seligen eingeht und das Andere in der irdischen Hölle zurückbleibt, wie es hier der Fall ist, so tragen wir diese Hölle selbst mit aus dem Theater hinweg." Ferner sagt er: „Die Wahl des Stoffes zu dieser Oper, sei sie vom Komponisten oder vom Bearbeiter ausgegangen, müssen wir daher unserer Ueberzeugung nach bedauern." Und am Schlusse: „Vielleicht wäre die Oper für die Bühne zu retten durch eine Aenderung, dass Conrad mit Marien stürbe" u. s. w.

Obgleich nun bereits eine Reihe von Jahren verflossen, seitdem ich auf Herrn *Hiller's* Veranlassung — denn auch von ihm ist die Wahl des Stoffes — dieses Libretto schrieb, und obgleich ich weder Abschrift davon besitze, noch mir der Klavierauszug zugesendet wurde, so ist mir dennoch sehr klar erinnerlich, dass, nach mehreren Versuchen, ein minder larmoyantes Ende herbeizuführen, als es *Raupach* in seinem Drama gethan, ich die beiden unglücklich Liebenden eines ganz effektvollen Todes sterben liess, oder, eines von beiden würde denn von dem Felsensturz in den Abgrund, in welchen Konrad vom Mädchen im Wahnsinn mit hinabgerissen, wohlbehalten zurückgekehrt sein. Mir ist daher nicht im Geringsten bewusst, dass „das Eine in den Himmel der Seligen eingeht und das Andere in der irdischen Hölle zurückbleibt." Ich lese das zu meinem Erstaunen in der Allg. Mus. Zeitung. Ohne mein Dazuthun hat man also mein Buch auf das Bett des Procrustes geschmiedet, und sich doch nicht entblödet, mich als alleinigen Autor zu nennen!

Wenn ich nun früher erfahren musste, dass unser „Traum in der Christnacht", oder nach älterer Benennung: „Der Müller und sein Kind", entweder nur einen *Succès d'estime* erlebt, oder gar missfallen habe, und dass an diesem Missfallen natürlich wie immer der Text Schuld sei: so konnte ich dabei nur denken: *Habent sua!* weshalb auch schweigt der Opernbücher!

Wenn ich aber zu meinem eigenen Opusculum Dinge finden soll, an die ich — ein zweiter Belisario — nie gedacht, so glaube ich doch mich bei dem Publikum darüber rechtfertigen zu dürfen. Sein Werk *ab ovo usque ad mala* mit dem *damnatur* belegt zu sehen, muss sich jeder Autor gefallen lassen, zu weit aber wäre diese Selbstverläugnung getrieben, sollte er, ohne zu mucksen, auch noch für andere Sünden büssen.

Unwillkürlich führt mich dieser Gegenstand auf einen andern, den ich des Zusammenhanges wegen nicht unberührt lassen darf. Ich erhielt nämlich kurz vor der ersten Aufführung dieser Oper in Dresden ein Schreiben von dem geehrten Komponisten meines Buches, worin ich gefragt werde, ob ich auch gesonnen sei, mich als Autor zu nennen. Nur das historische Faktum meiner Berichtigung im Auge haltend, gehören meine Privatempfindungen über diese naive Frage nicht hieher. Auch erinnere ich mich nicht mehr, mit welchen Bemerkungen ich meine Antwort begleitete. Dass dieselbe aber bejahend war, ist ausser Zweifel. Hätte ich freilich geahnt, dass man meinem Libretto eine solche Wendung gegeben, so würde ich allerdings Repressalien gebraucht oder meinen Namen als Autor lieber verläugnet haben. Gesetzt aber, ich hätte wirklich meine Zustimmung zu einer willkürlichen Veränderung meines Buches gegeben, so erforderten es doch Billigkeit und Achtung, mich von geschehener Abänderung davon in Kenntniss zu setzen. Alsdann wäre die Frage, ob ich unter solchen Umständen noch als Autor genannt sein wolle, am rechten Orte gewesen. Jetzt aber scheint mir diese Frage mit der geheimen Censur meines Buches in Verbindung zu stehen. Mit welchem Namen aber belegt man diese Art, diese neue Nuance von Rücksichtslosigkeit gegen das Heiligthum eines Originals oder gegen Autorehre? *Carl Gollmick*

FEUILLETON.

Das dritte Abonnementconcert der Hofkapelle zu Dresden brachte folgende Werke: *Beethoven's* Symphonie in C moll; Stabat mater von *Palestrina*, die *Bach'sche* Motette (wiederholt); *Mendelssohn's* A moll-Symphonie.

Der niederländische Verein „zur Beförderung der Tonkunst", Abtheilung Rotterdam, veranstaltete am 5. Januar eine Gedächtnissfeier *Mendelssohn Bartholdy's*, wobei von einem aus etwa 140 Sängern und 80 Instrumentalisten bestehenden Personal der Chor Nr. 11 aus dem Paulus (Siehe, wir preisen selig etc.), die A moll-Symphonie, der 42. Psalm, die Ouverture zu den Hebriden und die Symphoniecantate „Lobgesang" aufgeführt wurde.

Am 12. Januar fand bei der Abtheilung im Haag eine ähnliche Erinnerungsfeier Statt, wobei dem entschlafenen Meister zu Ehren ein

Besten der Pensionsanstalt für bedürftige Tonkünstler zur Aufführung kam.

Am 29. Februar trat Kapellmeister *Henning* zu Berlin in den Ruhestand. Er erhielt, unter angemessenen Feierlichkeiten, von der königl. Kapelle einen schönen silbernen Pokal als Ehrengeschenk. 45 Jahre lang ist er Mitglied der Kapelle gewesen, erst als Violinist, dann als Concertmeister, Musikdirector, Kapellmeister. (Einige Zeit war er auch Musikdirector am Königsstädter Theater.)

Am 21. Februar führte der Männergesangverein zu Köln unter Mitwirkung der übrigen grösseren Gesangvereine *Mendelssohn's* Elias unter Leitung des Musikdirectors *Franz Weber* zum zweiten Male auf. Die Zahl der Mitwirkenden betrug über 250; der Ertrag wurde dem Baufonds des Doms zu Köln und des Münsterstiftes zu Aachen überwiesen.

Die königlich belgische Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst zu Gent hatte bei Gelegenheit des vorjährigen deutsch-vlämischen Sängerfestes zu correspondirenden Mitgliedern u. A. den Kapellmeister *F. L. Fischer* zu Würzburg, den Domkapellmeister *Leibl*, den Musikdirector *Franz Weber* zu Köln ernannt — als — ein verstorbenes Mitglied — eben *Mendelssohn Bartholdy*. Das Diplom für den Letzteren, dessen Ausfertigung sich verzögert hatte, ist jüngst durch Vermittelung des Kölner Männergesangvereines an die Wittwe des Meisters abgegangen.

Bei dem feierlichen Leichenbegängnisse und Todtenamt für die am 22.—24. Februar in Paris Gefallenen am 4. März wurden in der Magdalenenkirche folgende Musikstücke aufgeführt: Todtenmarsch von *Cherubini*; — Chor von *Rameau*; — der Schwur aus *Rossini's* Tell; — Chor von *Haydn*; — Gebet aus Moses; — die Marseillaise.

In Berlin wurden am 11. März die Adelphi des Terenz in der Ursprache in einem Privatzirkel von Studenten aufgeführt; dazu hatte *Taubert* Zwischenaktsmusik komponirt, nämlich die horazischen Oden ad Thaliarchum, ad Venerem, ad Torquatum, welche sehr gefielen.

Am 20. Februar starb in Berlin der Instrumentmacher *Eduard Kisting*, Inhaber der rühmlichst bekannten, von seinem Vater begründeten Pianofortefabrik. Ein Sohn des Ersteren wird das Geschäft fortführen. — Am 4. März starb in Hannover die ältere Tochter des ehemaligen Leipziger Concertmeisters *Bartolomeo Campagnoli*, *Albertine C.*, die eine Reihe von Jahren hindurch (1815 bis 1818) als Sängerin am Leipziger Gewandhausconcerte angestellt war. 1818 legte der Vater seine Stelle nieder und ging mit beiden Töchtern (die jüngere, *Gianollina*, war ebenfalls Sängerin) nach Frankfurt a. M., wo beide am Theater angestellt wurden. 1820 wurden sie in Hannover engagirt; 1826 gingen sie nach Neustrelitz, wo die jüngere Schwester 3 Jahre lang als erste Sängerin sehr beliebt war, zogen sich sodann, nach dem Tode ihres Vaters († 6. November 1827), nach Berlin zurück, wählten jedoch später wieder Hannover zu ihrem Aufenthalte. — So viel wir wissen, lebt *Gianollina Campagnoli* noch. — Die Jahrgänge 1800 bis 1830 [illegible] dieser Zeitung enthalten vielfache Mittheilungen über diese höchst achtungswerthe Künstlerfamilie.

Des greisen *Gyrowetz* (geb. den 19. Februar 1763) Selbstlebensbeschreibung ist nunmehr erschienen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Oeffentlicher Verkauf

einer Leihbibliothek, Musikalien-Leihanstalt und eines Musikalien-Sortiments,
am Mittwoch den 26. April d. J.,
Nachmittags 3 Uhr,
in dem *Beyer*'schen Hause dahier auf der Neustrasse Nr. 847.

Auf Anstehen des Herrn Advokat-Anwalts *Hugo Wesendonck*, als Syndik der Fallitmasse von *Gottfried Heinrich Beyer* dahier, sollen die zu gedachtem Fallimente gehörigen Vorräthe in nachstehenden drei Abtheilungen zum Verkaufe ausgesetzt werden:

1) Eine Leihbibliothek, taxirt zu 750 Thlrn., bestehend nach den gedruckten Katalogen aus a) 10,050 Bänden deutscher und b) 4847 französischen, englischen und italienischen Werken, sämmtlich in Leder oder Leinen stark gebunden.

Diese Anstalt ist regelmässig jedes Jahr mit den besten Novitäten vermehrt worden, steht in hiesiger Stadt fast ohne alle Konkurrenz da und behauptet hinsichtlich ihrer Reichhaltigkeit an französischen, englischen und italienischen Werken mit den ersten Rang in der Rheinprovinz.

Der Ertrag in der letzten Zeit war jährlich circa 1000 Thlr.

2) Eine Musikalienleihanstalt, taxirt zu 387 Thlr. 15 Sgr., bestehend aus 9361 Nummern, vorzugsweise Klavier- und Gesangmusik, sämmtlich in starke Aktendeckel geheftet. Ueber die ersten 8266 Nummern liegt ein gedruckter Katalog vor. Die übrigen 1095 Nummern, für einen Nachtrag bestimmt, sind nicht katalogisirt.

3) Ein Musikalien-Sortimentslager, taxirt zu 143 Thlr. 6½ Sgr., enthaltend 4844 neuere Musikstücke, 48 starke Packe älterer Musikalien u. s. w.

Nähere Auskunft über die Verkaufsgegenstände werden die verzeichneten Taxatoren auf portofreie Anfragen ertheilen und zwar über die erste Abtheilung Buchhändler Herr *Schreiner* dahier und über die zweite und dritte Abtheilung der Musikalienhändler Herr *F. W. Arnold* dahier.

Düsseldorf, den 4. März 1848. **Euler**, Notar.

Volkslieder

mit Pf. oder Guit.-Begl. eingelegt in Dorf und Stadt.
Nº 17. Der Abschied: „Muss i denn zum Städtele naus.“
Nº 18. Lebewohl: „Morgen muss ich weg von hier.“

Verlag von **Adolph Nagel** in Hannover.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint und verlässt in kurzer Zeit die Presse

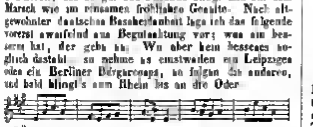
Rinck-Album,

grosses Orgel-Album, bestehend aus den zum ewigen Andenken *Rinck's* eingesandten ausgezeichnetsten Original-Beiträgen von der Gesammtheit der Orgeltonsetzer Europa's, als wahres Ehrendenkmal für den Seligen.

Das höchst gelungene Portrait unseres sel. Freundes, seine Biographie nach Briefen, Originalmittheilungen seiner Familie, Schriften etc., so wie [illegible] seiner eigenen hinterl. Kompositionen gehen dem 1. Hefte voran.

Bestellungen übernimmt jede Buch- und Musikalienhandlung so wie unser Kommiss. Hrn. **C. F. Leede** in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. Nr. 14. 1848.

Inhalt: Deutsches Kriegslied. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Deutsches Kriegslied.

Jetzt, da uns Allen der letzte Wunsch nach einem einigen starken Vaterlande der Erfüllung nahe scheint, und zugleich künftige grössere Tage — wer weiss, ob ohne Krieg! — in Aussicht stehen, dürfen wir auch wohl an ein Waffen- und Sturmlied denken, das schön klingt, das Jeder singt, nicht gelehrt, nicht dunstig, sondern hallend und schallend. Welches soll das gemeinsame sein? — Unser altes vielfältiges Deutschland hat kein solches gehabt, theils weil uns ein Ueberfluss an schönen Liedern zu Gebote stand, deren keines das allervorzüglichste war, theils weil uns eben die Eine grosse Bundesflagge fehlte. Nun aber ist's Zeit, den Marseillaisen, God save's, Marlborough's, Rule Britannia etc. den Rang abzulaufen, und ein Lied zum Panier zu haben, das Einer und Tausende gern singen und hören, das so gut zur Posaune klingt und auf dem Marsch wie im einsamen fröhlichen Gelage. Nach altgewohnter deutschen Bescheidenheit lege ich das folgende vorerst zweifelnd zur Begutachtung vor; wer ein besseres hat, der gebe es. Wo aber kein besseres sogleich dasteht, so nehme es einstweilen ein Leipziger oder ein Berliner Bürgercorps, so folgen die anderen, und bald klingt's vom Rhein bis an die Oder.

Das ist ein schön Studentenlied, vor etwa 20 Jahren in Halle erwachsen, dazu die bekannten Worte: „Brüder, an dem festlichen Gelage hat ein guter Gott uns hier vereint!“ Nun mögen wir nach alter Weise, wie zu *Luther's* Zeit, ein neu kräftig Lied auf die alten lieblichen Töne singen, etwa so:

All sind wir im Jubel hier beisammen
Und die Gläser voll, die Herzen voll
Bricht denn los, ihr hellen Freudenflammen,
Hier im Bruderkreis ist mir so wohl
  Brüder eingeschenkt!
  Rheinwein immer mehr! —
Und ein kräftig Lied, wie's klingen soll.

Liebe nicht soll unsre Brust bewegen,
Freundschaft nicht und schwache Zärtlichkeit;
Um uns bebt die Welt in Wetterschlägen
Von der Ahnung einer grossen Zeit.
  Wir im Jubel hier,
  Brüder, folgen wir,
Fliegen mit Gesang in Sturm und Streit.

Sprecht nicht von Gefahren, wackre Streiter,
Falle wer da will, wir dringen nach;
Wie auf Leichen fort die Eisenreiter,
Die kein Sterbewinseln halten mag.
  Kummer trifft uns nicht,
  Scheiden grämt uns nicht,
Nehmt zum Abschied noch den Händeschlag.

Einstens wohl, wenn Mancher abgeschieden,
Finden wir uns neu beim Siegesfest.
Ohne Schlachten giebt es nimmer Frieden!
Hier ist keiner, der den Bund verlässt
  Brüder nah und weit
  Einstens kommt die Zeit —
Und wir stehn im Sturme jauchzend fest.

Diese vier Verslein nehmet, oder weiss ein neuer Dichter bessere, desto besser! Und gebet sie euren Horn- und Posaunisten, und singet, zuerst ihr Leipziger und Thüringer, die ihr ein wenig bessere Chorus machet, als wir arme sanglose Ostfriesen, und hat Einer angefangen, so folgen Viele. Es ist ein Lied zur schwarzrothgoldenen Fahne, von einem alten Burschenschafter 1826 gedichtet.

Emden, 19 März 1848. Dr. *E. Krüger.*

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Concert im Saale des Gewandhauses zum Besten der hiesigen Armen, Donnerstag, den 30 März — Ouverture von *N. W. Gade* (Nr. III, C dur) — Concert-Arie von *Mozart*, gesungen von Herrn *Behr* — Concert für Pianoforte von *N. Hummel* (H moll), gespielt von Herrn *Emanuel Aguilar* aus London — Altdeutscher Schlachtgesang für

Männerchor, komponirt von *J. Rietz*. — *L. van Beethoven's* Musik zu *Goethe's* „Egmont", mit verbindendem Gedicht von *Mosengeil*, gesprochen von Herrn *Wagner*. Die Lieder gesungen von Fräul. *Schloss*. —

Nicht jedes Werk des grossen Meisters ist ein Vermächtniss an die Nachwelt. Es gibt einen ewigen *Mozart*, aber auch einen vergänglichen. Die Conzert-Arie, welche Herr *Behr* heute ganz gut sang, kann das Kunstverlangen der Gegenwart nicht mehr vollkommen befriedigen. Daran sollten Sänger und Virtuosen bei der Wahl ihrer Stücke denken. — Beinahe dürfte man dasselbe Herrn *Aguiar* aus Lissabon zurufen. Zwar ist das *Hummel*'sche Hmoll-Conzert der Gegenwart wohl noch nicht zu alt, aber zu lang. Als dieser Komponist seine Conzerte schrieb, war der deutschen Menschheit der Geduldfaden noch nicht gerissen, und sie konnte sich ein langes Tutti hindurch begnügen, den damals berühmtesten Pianoforte-Virtuosen erst zu sehen, bevor sie ihn hörte. Jetzt will sie keine Länge mehr. Alles muss rasch gethan sein. Unter der Zeit, welche man zum Anhören aller drei Sätze eines solchen Conzerts braucht, wird ja fast ein ganzes Land befreit. Herr *Aguiar* wurde applaudirt, machte jedoch kein Furore. Das ist aber, wie gesagt, mit einem Conzerte gar nicht mehr möglich. Wer auf dem Pianoforte noch Furore machen will, muss sich allein an's Instrument setzen, und in wenige Minuten zusammengedrängt hören lassen, was noch nie vorher gehört worden!

Der altdeutsche Schlachtgesang für Männerchor von *Jul. Rietz* war eine glückliche Wahl für den Zeitmoment.

„Kein sel'ger Tod ist in der Welt
Als wer vom Feind erschlagen
Auf grüner Haid', im freien Feld,
Darf nicht hör'n gross Wehklagen."

Der Komponist hat keine einfache Marseillaise daraus gemacht, mit deren Melodie die Massen den bevorstehenden Kämpfen todesmuthig entgegenziehen könnten, sondern ein volles Orchesterstück und Kunstwerk, aber voll eigenthümlichen Ausdruckes, und wohl geeignet, den Enthusiasmus eines Conzertsaales zu erregen, der auch nicht ausblieb. Die kräftigen und kunstgewandten Stimmen des Pauliner Gesangvereins und der Thomaner drangen mächtig heraus. Man fühlte, dass sie fühlten.

Goethe's Egmont lebt in der deutschen Nation, und wer fühlte nicht augenblicklich die unmittelbar daraus hervortönenden *Beethoven*'schen Wunderbilder mit! Das *Mosengeil*'sche Gedicht ist mir daher jederzeit als überflüssig, den Genuss mehr störend als fördernd erschienen.

Die *Gade*'sche Ouverture wurde auch heute mit grossem Beifall aufgenommen. Eine Beurtheilung derselben erfolgt nächstens in diesen Blättern.

Hamburg (Beschluss.) Um wieder auf die musikalischen Produktionen des abgewichenen Monats zurückzukommen, so müssen wir des am Abend des 5. Februar im grossen Saale der Tonhalle stattgehabten Conzertes des Herrn *Krebs* vorzugsweise Erwähnung thun, einmal, weil dieser wackere und thätige Kapellmeister unserer Oper auch in Allem, was grössere Conzertaufführungen anlangt, sich seit einem paar Jahren an die Spitze gestellt und alle übrigen hiesigen Dirigenten in jeder Beziehung überflügelt hat, und sodann, weil *Félicien David's* neue Ode-Symphonie „Columbus" zum ersten Male zur Aufführung kam.

Was nun zuvörderst die Komposition dieses Werkes anlangt, so vermag sie es nicht, auf den Namen eines vollendeten Meisterwerkes, ja nicht einmal darauf Anspruch zu machen, desselben Komponisten „Wüste" an die Seite gestellt zu werden. Sie ist ein echtes Kind der neuesten französischen romantischen Schule und, genau besehen, nichts mehr und nichts minder, als eine wohlconditionirte sogenannte Sinfonie à programme, bei der der Text es ist, welcher die Erklärung der darin vorkommenden oder beabsichtigten musikalischen Schilderungen gibt. Wenn aber einer jeden Musik als Begleiterin des artikulirten Wortes der Zweck obliegt, den Ausdruck des ersteren zu erhöhen, ja ihn direkt dem Gefühle zu übertragen, so ist es unmöglich, dass sie diesen hohen Zweck erfülle, da wo das Gegentheil stattfindet, wo die Musik selbst erst des erklärenden, erläuternden Wortes bedarf, um verständlich zu werden. *F. David* kehrt mithin das ästhetische Prinzip schnurstracks um, als wär's ein waschlederner Handschuh. Denn die höchste Weihe der Musik, als eines in Tönen sich ergiessenden Ergusses innerer Regung, erfüllt sich doch einzig und allein dadurch, dass sie uns zugleich das Verständniss einer solchen Regung eröffnet. So betrachteten sie die grössten Meister; die Benützung derselben zu andern Zwecken kann daher nur als untergeordnet, als minder edel erscheinen. Muss sie, statt uns in den Entwickelungsgang des Gefühles zu versetzen, sich verwenden lassen, eine blosse Kopie eines äusseren materiellen Anregungsstoffes zu liefern, so steht sie nicht mehr selbständig da, nicht als schaffende Kunst, nein, als blose Nachahmerin, deren innerstem Wesen obendrein die erforderliche materielle Kraft mangelt, ihr Original auch nur einigermassen zu erreichen. Sie wird zur Karrikatur, zur Fratze, die zwar im günstigsten Falle, eben durch den Gegensatz des Bestrebens und Nichterreichens, einen humoristischen Eindruck zu bewirken im Stande ist, im ungünstigen aber lächerlich und läppisch erscheint. Die Ansicht aber, dass eine solche Behandlungsweise der Musik im Allgemeinen eine positiv ästhetische Geltung haben könne, beruht somit auf einer heillosen Begriffsverwirrung, auf einem Durcheinanderwerfen der Subjektivität und Objektivität des Ausdrucks.

Einer solchen scheinen nun grösstentheils die überschwänglichen Anhänger *David's* — in ähnlicher Weise, wie die seines Landsmannes *Berlioz* — verfallen zu sein. Und wenn auch einerseits die Versuche beider Komponisten, sich vor dem unter den Auspizien des modernen Virtuosenwesens entstandenen, nachgerade zum allgemeinen Ekel gewordenen chromatischen Tongeklingel, buntesten Figurenkram und Rouladengeprassel

zu befreien, ein lobenswerthes Streben, die Musik in ein neues Stadium zu versetzen, nicht verkennen lassen, so ist dies Streben von dem beabsichtigten Ziele doch um so entfernter, als die verwendeten Mittel weder originell noch neu sind.

Wenn wir nun die in der *David*'schen Komposition unumwunden sich kundgebende Absicht, der sogenannten musikalischen Malerei vorzugsweise eine Geltung zu verschaffen, unbedingt dem Tadel unterwerfen mussten, so wollen wir in Parenthese den sein Morgenlied krähenden Hahn des Altvaters *Haydn* (mit Herrn Dr. *E. Krüger*, der auf denselben, den Hahn nämlich, grosse Stücke zu geben scheint) gern in Ehren halten, wir wollen rhythmischen und prosopöischen Nachahmungen da, wo ihr nichts weniger als ästhetisch musikalischer, vielmehr nur materieller Effekt an Ort und Stelle sein mag, z. B. in der Oper, willig einen Platz einräumen, ohne indess auch nur ein Titelchen von der in dem alten Satze: „die Musik verfehlt ihren Zweck, wenn sie malt", enthaltenen Wahrheit zu verkennen, was jedenfalls besser ist, als an dessen Ausdrucksweise pedantisch schulmeisternd herumzunörgeln. In der Musik wollen wir, mit dem Philosophen von Sanssouci, „bei dem Ausdrucke der Empfindungen bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächz und hundert andere Dinge nachzuahmen." Denn die Musik als Kunst soll selbständig schaffend sein, nicht aber als nachäffender Hanswurst erscheinen.

Wenn nun gleich das dieser Tondichtung zum Grunde liegende Princip vor dem Richterstuhle der Aesthetik als hinfällig sich erweist, so lässt sich demungeachtet nicht in Abrede stellen, dass erstere einige wirklich recht hübsche, manchmal freilich stark an *Auber* erinnernde melodische Momente und einige frappante musikalische Effekte enthält. So z. B. im Matrosenchore des zweiten Theiles, wo einzelne Schlussakkorde durch die einfallenden Frauenstimmen den Männerstimmen abgenommen werden. Aber das sind Einzelheiten. Der Zusammenhang des Ganzen ist ausserdem sehr lose und locker. — Die Ausführung war grossartig. Das Orchester zählte etwa 120, das aus Künstlern und Dilettanten zusammengesetzte Gesangpersonal mehr als noch ein Mal so viel Mitwirkende. Die Solopartien waren sämmtlich in Händen gern gehörter und beliebter Mitglieder unseres Stadttheaters, der Damen *Rübnigg*, *Jacques*, *Trietsch* und des Herrn *Keps*. Die Partie des Columbus wurde statt des plötzlich erkrankten Baritons, Herrn *Clement*, durch unsere treffliche Altistin Demoiselle *Michalesi* auf eben so überraschende als zufriedenstellende Weise gesungen, und der deklamatorische Theil durch den Mitdirektor des Stadttheaters Herrn *Baison* gesprochen.

Wenn nun auch, nach dem Obengesagten, es nicht den Anschein hat, dass *David*'s Columbus zu den bleibenden, Epoche machenden Werken der Kunst sich zählen dürfte, so verdient Herr *Krebs* darum nicht weniger die Anerkennung aller Musikfreunde, indem er weder Mühe noch Kosten scheute, um auch diesmal wiederum ein vielbesprochenes neues Musikwerk der selbständigen Beurtheilung unseres Publikums vorzuführen, welches, Dank dem üblichen Schlendrian und der rühmenswerthen Vorsicht unserer anderweitigen Herren Dirigenten, im weiland heiligen römischen Reiche deutscher Nation in der Regel das allerletzte zu sein pflegte, dem ein neues Musikwerk zu Gehör gebracht wurde.

Das Conzert wurde übrigens eröffnet durch eine imponirende Ausführung von *Berlioz*' Vehmrichterouverture. Die darauf folgende, vom Bassisten unseres Stadttheaters Herrn *Dalle Aste* (durchgehends zu hoch) gesungene Komposition von *Lindpaintner*'s „Roland", Gedicht von *Löwe*, fand keinen Beifall. Sie ist eine ziemlich triviale Reminiscenz des bekannten „Sentinelle" u. s. w., nimmt im Instrumentale gleich Anfangs einen gewaltig pomposen Anlauf, wird bald matt und endet hinten dünn und kahl wie ein Rattenschwanz. Der Saal war sehr gefüllt und zählte ein etwa 1200 Personen starkes Auditorium.

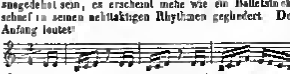
Das in diesem Monate stattgefundene dritte philharmonische Conzert bot nichts Bemerkenswerthes. Dagegen introducirte Madame *Cornet* in einem von ihr veranstalteten Conzerte mehrere ihrer Schülerinnen, unter denen ein paar ungemeines Talent und fortgeschrittene Ausbildung bekundeten. Eine von Herrn Kapellmeister *Schindelmeisser**) komponirte schon mehrmals aufgeführte Ouverture zu Uriel Acosta fand auch hier abermals vielen Beifall.

Was endlich noch unsere Oper anlangt, so scheint sie im Laufe dieses Winters mit ihren Novitäten entschiedenes Unglück zu haben. Sie brachte uns am 22. Februar abermals eine solche: Leila, grosse romantische Zauberoper in 3 Abtheilungen, nach dem Volksmährchen Schneewittchen (von einem unter dem Namen *E. Mansfeld* öffentlich auftretenden Dilettanten und Musiker englischer Extraktion, Namens *Pierson*), hatte sich Monate lang vorher mit vielem Eclat und den üblichen Posaunenstössen anmelden lassen. Und was war's am Ende? Ein unerquickliches Gemisch aneinander gereihten Stückwerkes, ein verworrenes Conglomerat unausgeführter Gedanken und Ideen, unter denen sich allerdings einzelne schöne und originelle Bruchstücke antreffen lassen, die aber, statt mit dem Uebrigen ein in einem einzigen harmonischen Gusse wohlgeformtes Ganze zu bilden, geist- und ordnungslos, ohne künstlerische Ueberleitung und Ruhe auf gut Glück hin aneinandergereiht erscheinen. Der Verfasser oder die Verfasserin des Textes hat für gut befunden, sich nicht zu nennen, und wohl daran gethan. Denn eine abgeschmacktere Handlung, als die, welche hier geboten wird, dürfte nicht so leicht vorgekommen sein, und das will bekanntlich bei der Oper viel sagen. Fast lauter abrupte, vereinzelt, ohne allen inneren Zusammenhang dastehende, obendrein höchst uninteressante und durch nichts motivirte Situationen. Schade um den nicht genug zu lobenden Fleiss, welchen Darsteller und Orchester auf das alles dramatischen und musikalischen Interesses bare Produkt verwendet haben, und ebenfalls Schade um die

---

*) Herr *S.* verlässt zu Ostern d. J. seine bisherige Stellung am Stadttheater nicht, wie als [illegible] in unserem letzten Berichte besagt, in Folge erhaltener, sondern von ihm eingereichter Kündigung.

Digitized by Google



äussere Ausstattung, deren Mühe und Kosten besser einer oder der anderen unserer älteren Opern zu Statten gekommen wäre, die man in dieser Beziehung theilweise noch immer im Negligé uns vorzuführen pflegt. Dass letztere aber noch fortwährend so erscheinen können, ist eben der beste Beweis ihres inneren Werthes. Lelio ist zwei Mal über die Bretter gegangen, seitdem nicht wieder.

Von Reprisen mag noch flüchtig die am 6. Febr. stattgehabte Wiederaufführung des neu einstudirten *Weber*'schen Oberon's erwähnt werden, die den Anforderungen, welche man an eine gelungene Darstellung dieser Oper zu machen berechtigt ist, keineswegs entsprach. Die Veranlassung dazu lag hauptsächlich in der Partie der Rezia, die bekanntlich nicht nur vollendete Bravour, sondern auch gefühlvollen getragenen Vortrag und graziösen Spiel beansprucht, und so sehr die Inhaberin dieser Rolle, Demoiselle *Babnigg*, dem ersteren Erfordernisse zu genügen im Stande ist, so wenig eignet sich ihre Individualität für die anderen. Auch Herr *Ditt* als Hüon war nichts weniger als sicher in seiner Leistung. Nächstens wird *Flotow*'s neue Oper Martha über die Bühne gehen.

RECENSIONEN

F. *Mendelssohn Bartholdy*, Sechs Kinderstücke für das Pianoforte. Leipzig, *Breitkopf & Härtel*. Preis 25 Ngr.

Die Trauer über den entschlafenen Meister wird auch durch den Anblick dieses zu seinen letzten Werken gehörige Heft kleiner, wie es scheint, für bestimmten Zweck geschriebener Stücke neu erweckt. Wie gross ist die Zahl jener kleinen, zwischen grossartigen Conceptionen hingeworfenen Gaben, die ihm verdankt werden, und wie deutlich verrathen auch diese auf kunstreichen Bau verzichtenden Miniaturbilder die erprobte Meisterhand. Das „Lied ohne Worte“ hat *Mendelssohn* geschaffen, diese „Kinderstücke“ gehören mit Ausnahme des zweiten, nicht zu dieser Gattung, wenigstens der Form nach nicht, da sie vielmehr zum Theil Sätzen von Sonatinen zu vergleichen sind und in der That sichtbar auf leichte Ausführbarkeit berechnet, den Schülern gewidmet scheinen, denen solche Kost unendlich nahrhafter sein wird, als die beliebten *Rondeaux faciles*, worin die Seichtigkeit des Geschmackes schon früh dem Anfänger empfohlen wird. Hier, bei *Mendelssohn*, wird sein Geist auf Schönheit der Stimmenführung, auf jene graziöse Polyphonie hingelenkt, die den Vortragenden zur Aufmerksamkeit und deutlichen Hervorhebung der Mehrstimmigkeit nöthigt. Für das schönste Stück von allen halten wir unbedingt das zweite (Es dur), ein ächtes Lied, höchst gesangvoll und fliessend. Dann das fünfte (G moll), das indessen die Naivetät der übrigen nicht mehr an sich hat, sondern tragischen Charakters ist. Das sechste (F dur) ist wohl das schwächste. Möchte von dem vielen in Handschrift Nachgelassenen den Freunden *Mendelssohn*'s noch manche Gabe geboten werden! Er verfuhr, was die Herausgabe seiner Arbeiten betrifft, mit Gewissenhaftigkeit, doch, gegen seine früheren Kompositionen, worin vielleicht grösserer Reichthum der Erfindung waltete, wohl allzustreng, weil ihm daran jene ihm stets vorschwebende Reife zu fehlen schien. Auf diesem Punkte beurtheilen die grossen Meister sich selbst nicht selten ungerecht.

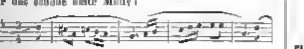
Charles Vollweiler, Premier Trio pour le Pianoforte, Violon, Vcelle. Op. 20. Ebendas. Pr. 2 Thlr.

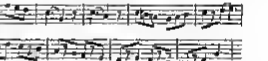
Eine durchaus solide Arbeit, woran sich auch wohl eine gewisse Selbständigkeit bemerklich macht. Schon in der äusseren Eintheilung weicht dieses Trio vom gewöhnlichen Herkommen ab. Die sanfte Stimmung beginnt (Andantino), die fröhlich scherzhafte folgt (Allegro), die leidenschaftliche (Finale) beschliesst das Ganze, doch ist diese Leidenschaft nicht wilder Art, sondern in edler Mässigung gehalten, so dass die drei Sätze unter einander zu einer gewissen Einheit verknüpft sind und doch einen Climax bilden. Die Grundtonart (F dur) im ersten und letzten Satz begünstigt die weiche Färbung des Ganzen. Am Originellsten erfunden ist das mit „Scherzo“ bezeichnete Allegro (A moll). Für ein Scherzo im gewöhnlichen Sinne würde es etwas zu ausgedehnt sein, es erscheint mehr wie ein Balletstück, scharf in seinen achttaktigen Rhythmen gegliedert. Der Anfang lautet:

Zu dieser Oberstimme ist eine Bassstimme in Gegenbewegung gehalten, und beide bewegen sich über und um eine Anfangs etwas mystisch klingende harmonische Begleitung, welche die Tonika A moll nicht sogleich errathen lässt. Das ganze Trio ist eher leicht als schwer ausführbar zu nennen, wenigstens beschränkt sich der Komponist auf Anwendung gebräuchlicher Passagen, die überhaupt vor dem melodischen Elemente zurücktreten. Es empfiehlt sich also denen, welche mehr rein musikalische Unterhaltung, als Glanz der Fingerfertigkeit begehren.

Clara Schumann geb. *Wieck*, Trio für Pianoforte, Violine und Vcelle. Ebendas. Pr. 2 Thlr.

Während die deutsche Literatur eine so grosse Anzahl von Schriftstellerinnen, insbesondere Dichterinnen aufweist, ist das Feld musikalischer Komposition dem weiblichen Geschlechte weit weniger zugänglich gewesen. Virtuose Leistungen auf einem Instrumente oder im Gesange, und kleine musikalische Skizzen, Lieder u. dgl. — hiermit wäre der weibliche Antheil an





der musikalischen Thätigkeit bezeichnet. Bis zur reiferen Komposition erheben sich die Damen deswegen nur selten, weil sie zur Festhaltung dessen, was das innere Ohr hört, eine Kraft der Abstraktion voraussetzt, die überwiegend den Männern gegeben ist. Zu den wenigen aber, die sich dieser Kraft wirklich bemächtigt haben, gehört vorzugsweise *Clara Wieck*, die als Kind schon überall bewundert, als Gattin *Schumann's* jener Stütze nicht entbehrt hat, woran ihr bedeutendes Kunsttalent sich zur Reife entwickelte. Blicken wir auf dieses Trio, mit Sicherheit sind die Grundlinien des Baues entworfen, mit Geschmack sind seine einzelnen Glieder gestaltet, und über Allem weht ein zarter poetischer Duft, der das Ganze zum Kunstwerk weiht. Der Charakter ist von leiser Wehmuth durchzogen, die Melodieen sind weich und gefühlvoll. Nur das Scherzo (B dur) hebt nach dem ersten Allegro (G moll) durch sein neckisches, kindlich fröhliches Wesen sich von der Grundstimmung des Ganzen. Das Andante ist eine edle, liebliche Romanze (G dur) in gedrängter Form. Das Finale (Allegretto genannt) hat etwas Tragisches. Hier das schöne erste Motiv:

Das zweite tritt nicht, wie gewöhnlich die in den Lehrbüchern gegebene Form will, in B auf, sondern in D dur und führt dann durch einen wohlgelungenen Kontrapunkt in D moll, mit Berührung von B, nach der Tonika zurück. Was uns besonders erfreut hat, ist der melodische Fluss, der Alles zusammenhält und jetzt, wo uns so vieles Zusammengestückelte vorkommt, doppelt wohlthätig wirken muss. Dieser Fluss der Perioden ist und bleibt der beste Probirstein des gereiften Talentes, denn, wo er fehlt, ist, aller scheinbaren Genialität ungeachtet, immer der Mangel völliger Durchbildung zu beklagen. *Clara Schumann* aber disponirt in ungehemmter Sicherheit über ihre melodischen Gedanken. Wir wünschen, dass sie uns häufiger, als es geschieht, begegnen möge.

Delphin Alard, 10 Etudes caractéristiques pour le Violon. Trois livraisons à 1 Thlr. 10 Ngr. Ebendas.

Die technische Vervollkommnung des bereits der Schule entwachsenen, mit seinem Instrumente vertrauten Geigers ist der Zweck dieses Werkes; damit sie jedoch nicht gedankenlos betrieben werden, so ist die charakteristische Seite neben der mechanischen bei diesen Stücken nicht vernachlässigt worden. Nur ist diese letztere dennoch die Hauptsache. Die Titel der einzelnen Etuden sind meist zufällige Bezeichnungen: z. B. *Le mouvement perpetuel*, *Les Adieux*, *Le triomphe* etc., was auch zur Auffindung und Bezeichnung im Gespräche eine ganz nützliche Mode der Gegenwart ist. Wir bemerken hier Violineffekte, die mit anderen Instrumenten, selbst dem Pianoforte, rivalisiren, z. B. die Etude *Le triomphe*, deren Harpeggien uns an die einst allgemein berühmte Es dur-Etude von *Chopin* erinnern. Dieses Streben, die Natur der Instrumente zu erweitern, über sie hinauszugehen, ist im Geiste der neueren Kunstrichtung. Geht doch über der Anwendung der Ventile der charakteristische Unterschied der Tonfarbe einzelner Blasinstrumente verloren. Unstreitig hat andererseits diese Bestrebung die Mittel der Komponisten erweitert. Sie sind viel weniger gehemmt in der Disposition über die einzelnen Stimmen. So sind denn *Alard*'s Etuden für die gegenwärtige Virtuosität berechnend. Damit sie nicht blos zum Studium, sondern auch in Salon's als Unterhaltungsstücke gebraucht werden können, so ist eine Klavierbegleitung ganz einfacher Art beigefügt. Ihren pädagogischen Werth haben sie bereits im Pariser Konservatorium, woselbst *Alard* Lehrer ist, bewährt.

Gustav Flügel, Sonate für das Pianoforte (Nr. 4, C moll). 20 Werk. Leipzig, *Hofmeister*. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir haben schon bei den ersten Sonaten *Flügel*'s ein entschiedenes und glückliches Streben bemerkt, sich der schönen Form, welche nichts Anderes, als der Ausdruck weiser künstlerischer Selbstbeschränkung ist, zu bemeistern. In einigen kleineren Stücken war dies weniger der Fall, die Liebe zur Ueberschwänglichkeit, die herrliche Mitgift der Jugend, führte ihn zur Unklarheit. In der neuen Sonate zeigt er sich uns wieder als würdigen Jünger unsterblicher Meister. *Beethoven* ist ihm theuer, die vertraute Bekanntschaft ruft manchen Anklang hervor, doch nirgends so, dass ein Vorwurf daraus erwachsen könnte. Der erste Satz ist sehr gross angelegt, Alles in breiten Dimensionen gehalten. Das Stück (3/4 Takt) füllt 19 Folioseiten, ohne eigentlich zu ermüden. Variationen (in As, auch 3/4 Takt) folgen, die viel *Beethoven*'schen Geist athmen, sehr schön, mitunter recht eigenthümliche Benutzung des ergiebigen Themas. Der letzte Satz bewegt sich sehr schnell und stürmisch (6/8 Takt)

Alles drängt rasch, wie das Thema es bedingt, vorwärts und zum Schlusse. Die seit alter Zeit für unentbehrlich gehaltenen italienischen Bezeichnungen (Allegro, Andante, Presto) sind hier durchgängig vermieden. Man versteht allerdings die waltende Intention in den Worten: „leidenschaftlich bewegt“, „mässig langsam und innig“, und kann jene abgenutzten Worte wohl entbehren. Nur ganz kommen wir doch ohne die fremden Ausdrücke nicht durch. Man hat sich entschlossen, das Stück „Sonate“ und für „Pianoforte“ zu nennen. Ein alter Spottvogel übersetzte dies einmal

mit „Klingstück" für „Leisestark". — Das interessante Werk ist *Spohr* gewidmet. *A. K.*

Anton Schmid, Custos der kais. königl. Hofbibliothek zu Wien: *Joseph Haydn* und *Niccolo Zingarelli*. Beweisführung, dass *Joseph Haydn* der Tonsetzer des allgemein beliebten österreichischen Volks- und Festgesanges sei. Nebst acht anderen ausländischen Volks- und Festgesängen, mit neun Musikbeilagen. Wien, 1847.

„Zu den Liedern, die, einmal angestimmt, sich für alle Zeiten unvergesslich machen und nicht durch ein blosses todtes Zeichen, sondern durch die Tradition für immer erhalten werden, gehört unbestritten der österreichische Volksgesang: „Gott erhalte Franz den Kaiser". Hat denn aber der herrliche Vater *Haydn* wirklich die kräftige, feierliche Hymne zu Ehren seines geliebten Kaisers erfunden oder wird sie ihm nur angeschrieben, wie einem *Händel* das „God save the King"? Nennen nicht die Italiener als den Tonsetzer dieser köstlichen Melodie ihren *Niccolo Zingarelli* und brachten sie nicht zur Bestätigung ihres Ausspruches Belege herbei? Sonderbar, dass es diesem Liede ebenfalls leicht so ergehen konnte, wie den meisten und berühmtesten Volksweisen, und der Name des Komponisten desselben mit einem andren schon jetzt verwechselt wird! Ein solches Verfahren ist uns aber nichts weniger wie gleichgültig, denn zu sehr lieben wir das alte Suum cuique, und insbesonders suchen wir unserem guten, ächt deutschen *Joseph Haydn* zu bewahren, was er so recht eigentlich für sein deutsches Volk gesungen hat." —

Diese Worte *C. F. Becker*'s (Allgem. Mus. Zeitung, Jahrg. 1842, S. 474) gaben dem Verfasser obigen Buches Veranlassung, weiter über die Sache nachzuforschen, wozu er auch vermöge seiner amtlichen Stellung besonders befähigt war. Bereits im Jahre 1842 theilte er in der Wiener Musikzeitung seine auf triftige Beweise gegründete Ansicht mit. Jetzt hat er dieselbe weiter ausgeführt und belegt, und die Ergebnisse seiner Untersuchung in der anzuzeigenden Schrift veröffentlicht.

Das Mailänder Cosmorama teatrale Nr. 24 und 33 vom Jahre 1837 führte unter *Zingarelli's* Werken auch das österreichische Volkslied mit auf und theilte zum Beweise desselben den vollständigen Titel der *Zingarelli*'schen Komposition mit. Derselbe lautet folgendermassen: „Gott erhalte Franz den Kaiser! *Dio salvi l'Imperatore Francesco! Inno patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana da Giuseppe de Carpani, nobile Milanese, P. A. e posto in Musica dal Sign. Nicolò Zingarelli. A Vienna, presso Artaria e Comp.*" — Allein *Zingarelli* hatte eben dieses Lied, von *Carpani* ins Italienische übersetzt, ungefähr ein Jahr später als *Haydn* komponirt und bei *Artaria*, wo auch das *Haydn*'sche erschienen war, im Drucke herausgegeben. Die Veranlassung zu *Haydn*'s Komposition selbst war folgende: *Haydn* hatte in England das God save the King kennen gelernt. Nach Wien zurückgekehrt, theilte er seine Bemerkungen darüber dem bekannten Freiherrn *van Swieten* mit, und sprach den Wunsch aus, dass Oesterreich ein ähnliches Volkslied besitzen möchte, namentlich auch als kräftiges Mittel, die Herzen zu dem bevorstehenden Kampfe mit Frankreich zu entflammen. *Van Swieten* und Graf von *Saurau* (damaliger niederösterreichischer Regierungspräsident) griffen diese Idee auf; dem Dichter *Lorenz Leopold Haschka* zu Wien (geb. daselbst den 1. September 1749, gestorben den 3. August 1827) wurde die Dichtung, *Haydn* die Komposition übertragen, und im Januar 1797 war das Lied fertig. Am 12. Februar, dem Geburtstage des Kaisers, wurde es zur grössten Ueberraschung des Letzteren, der von der ganzen Sache nichts gewusst hatte, in den Wiener Theatern aufgeführt und erregte einen wahren Beifallssturm. Die Wiener Zeitung vom Jahre 1797, Nr. 15, enthält den Bericht darüber. *Haydn* erhielt ein ansehnliches Geldgeschenk und das Bildniss des Kaisers als Belohnung, und in der kön. kais. Hofbibliothek ist auch das Billet des Komponisten vorhanden, worin er dem Grafen von *Saurau* seinen Dank dafür ausspricht. — Als fernere Beweise für *Haydn's* Autorschaft an dem Liede werden nun aufgeführt: der ursprüngliche Entwurf des letzteren (von der nachherigen Ausarbeitung nur in einigen Tönen verschieden); — das Lied selbst für Gesang mit Pianoforte; — die Reinschrift mit dem Imprimatur vom 28. Januar 1797 und *Haydn's* Unterschrift; — die Orchesterpartitur, ebenfalls mit *Haydn*'s Namen versehen; — die vier bekannten Variationen *Haydn*'s über dasselbe Lied mit Streichquartett. Alle diese Handschriften befinden sich in der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien. — Nicht minder nimmt unser Verfasser auf Dasjenige Bezug, was *C. F. Becker* a. a. O. aus *Iffland*'s Theateralmanach vom Jahre 1811 über den Besuch des Letzteren bei *Haydn* im Jahre 1808 mittheilt. —

Nach dem Allen muss man unbedingt dem Verfasser beistimmen, wenn er es (S. 4) für unumstösslich erwiesen erklärt, „dass der allbekannte und allgemein beliebte österreichische Volks- und Festgesang im Jahre 1797 nur für unseren *Haydn* in deutscher Sprache gedichtet, und einem hohen Auftrage zufolge auch nur von diesem zuerst in Musik gesetzt worden, und derselbe Gesang sei, welcher noch heutzutage im österreich. Kaiserstaate gesungen wird." Es ist in der That kaum begreiflich, wie der Zweifel über die Autorschaft des Liedes entstehen konnte, zumal da die *Zingarelli*'sche Komposition, die der Verfasser in den Musikbeilagen vollständig mittheilt, gar keine Aehnlichkeit mit der *Haydn*'schen hat, ja sogar neben derselben ziemlich trivial und gänzlich unvolksthümlich erscheint. Besonders lächerlich ist es, wenn die Pariser Revue et Gazette musicale vom 4. Dezember 1842 (Nr. 49) behauptet hat: „Il paraît décidément que l'hymne populaire du peuple autrichien: „Que Dieu conserve l'Empereur" n'est pas de *Haydn*, mais de *Zingarelli*. La Gazette musicale de Vienne donne les mélodies des deux compositeurs etc." Letzteres bezieht sich darauf, dass die Wiener Musikzeitung den oben erwähnten früheren Aufsatz unseres Verfassers enthalten hatte, der bereits für die *Haydn*'schen Autorenrechte auftrat. —

Digitized by Google

Ausser diesen historischen Auseinandersetzungen enthält der erste Abschnitt des *Schmid*'schen Buches, das übrigens sehr splendid ausgestattet ist, noch einige Kritiken des Liedes sowie mehrere Gedichte, welche als Textunterlagen zu der Melodie desselben verfasst wurden. Unter diesen ist namentlich die Paraphrase von *Johann Gabriel Seidl* S. 24 als recht gelungen hervorzuheben.

In den folgenden Abschnitten werden Notizen über einige andere bekannte und beliebte Festgesänge gegeben, namentlich ausführlich über das God save the King, wobei der Verfasser zu dem Resultate kommt, dass aller Wahrscheinlichkeit nach dieses Lied, sowohl dem Gedicht als der Komposition nach, von *Henry Carey* um das Jahr 1715 verfasst wurde. Ausserdem werden in dieser geschichtlich-ästhetischen Weise behandelt: Der Judas Makkabäus-Chor von *Händel* (der Wechselgesang zwischen den Jünglingen und Jungfrauen), — der „Harmonische Grobschmied" von demselben, — Rule Britannia von *Dr. Arne*; — Vive Henri quatre von einem unbekannten Verfasser; — das Marlborough-Lied, desgleichen; — das sicilianische Schiffergebet (O Sanctissima), — die russische Volkshymne von *Alexis Lwoff*.

Den Schluss des Werkes machen die Musikbeilagen, und zwar sind es die sämmtlichen vorstehend erwähnten Volks- und Festgesänge. Von dem *Haydn*'schen ist der erste Entwurf, und dann das eigentliche Lied mit der Begleitung abgedruckt. —

Die *Schmid*'sche Schrift ist ein schätzbarer Beitrag zur musikalischen Literaturgeschichte, und hoffentlich wird es nun Keinem mehr einfallen, dem ehrwürdigen *Haydn* die Autorschaft des fraglichen Liedes streitig zu machen. Auch auf literarischem Gebiete muss sich der Deutsche gegen die Uebergriffe und Anmaassungen der Ausländer wehren, die ihm manche Blüten aus seinem Nationalkranze entreissen möchten! *F.*

Fantasie pour la Flûte, avec accompagnement de Piano sur des thèmes de l'Opéra „Macbeth" de *Verdi*, composée etc. par *G. Briccialdi*. Op. 47. Leipzig, chez *Breitkopf & Härtel*. Pr. 1 Thlr.

Das Interesse für die armen Blasinstrumente ist in der neueren Zeit von dem Pianoforte fast ganz getödtet worden. Die Ursache liegt in keinem undurchdringlichen Dunkel. Das in's Ungeheuere gesteigerte Fingerexercitium auf diesem Instrumente ist auf keinem andern nachzukommen, und wenn sich der Hörer von einem gefühlvollen Vortrag auch gern rühren lässt, so will er doch daneben das Erstaunen über die unerhörteste Fertigkeit nicht missen. Trotz dem schlägt sich der Italiener *Briccialdi* mit seinem Flötenspiele siegreich durch, weiss sich ein Publikum herauszulocken und es zu interessiren. Auch seine Kompositionen für das Instrument finden bedeutende Theilnahme, denn ein ungekaufter Komponist steigt nicht bis zu Opus 47 empor. Das Letztere erklärt sich daraus, dass er neben anmuthigen Cantilenen sehr pikante Passagen herzurichten versteht, welche, ohne übermässig schwer zu sein, doch höchst brillant klingen und wirken müssen. Wir können deshalb das Werkchen allen Flötenvirtuosen als sehr dankbar bestens empfehlen. *Dr.*

Prinz Eugen der edle Ritter. Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. von *Gustav Schmidt*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Pr. 6 Thlr.

Ueber diese Oper darf ich kein Urtheil herschreiben, denn der Komponist war mein Schüler. Ich brauche es aber auch nicht, da von Frankfurt aus bereits ausführlich und gründlich in diesen Blättern darüber berichtet worden. Der Erfolg des Werkes ist bekannt. Wo es gegeben worden, hat es grosse Theilnahme gefunden, und dass sie keine unverdiente ist, werden wohl alle unbefangene Hörer zugeben. Hier also nur die Anzeige, da ist der Klavierauszug, vom Komponisten selbst, leicht ausführbar, dass er auch einer mittelmässigen Fertigkeit auf dem Klaviere zugänglich ist.

J. C. Lobe.

FEUILLETON

Die Verleger der Revue et Gazette musicale de Paris, Musikalienhändler *Brandus & Comp.*, haben den Reinertrag von dem Verkaufe der Musikalien während der ganzen Woche vom 28. Februar an für die „glorieuses victimes de février" bestimmt.

Neue Opern. Leila, von *Edgar Mansfeld*, in Hamburg. — Bianca und Giuseppe, romantische Oper in drei Aufzügen (nach *H. König*'s Roman „Die hohe Braut"), Musik von *J. F. Kittl*, dem Direktor des Konservatoriums der Musik zu Prag. Sehr enthusiastische Aufnahme, der Komponist wurde vierzehnmal gerufen. — In Königsberg: Salvator Rosa, romantische Oper in drei Aufzügen, Buch von *R. Gottschall*, Musik von dem dortigen Theatermusikdirektor *Sobolewski*. — In Paris: ein Proverb (Possenspiel) „Gille ravisseur", in einem Aufzuge, Musik von *Albert Grisar*. — Am 25. März in Leipzig: „Der Schultheiss von Bern", heroische Oper in 4 Aufzügen von *Adolph Schrader*, Musik von *Eduard Conrad* (einem Dilettanten). Die Aufführung fand zum Besten des Theaterpensionsfonds Statt und brachte einen Ertrag von 348 Thalern. — In Sondershausen: Barbarossa, romantische Oper in vier Aufzügen, Buch von *I. Hoffmann*, Musik vom dortigen Hofkapellmeister *Hermann*. Stürmischer Beifall. Dichter und Komponist wurden gerufen. — In Düsseldorf: Cäsario, komische Oper nach *Shakespeare*'s „Wie es euch gefällt", von *Karl Gollmick*, Musik von *Emil Steinkühler*, einem jungen Düsseldorfer Komponisten. Beifall. — In Triest: La Disfida di Barletta, heroisch-romantische Oper von dem Wiener *F. Lickl*. Gefiel. — In Mailand: il testamento di Figaro von *Cagnoni* (demselben, von dem bereits früher Don Bucefalo auf die Bühne gebracht wurde). — — *Adolph Adam* hat die Musik zu einem Ballet: Griseldis oder die fünf Sinne, geschrieben, das in den letzten Tagen der Julisregierung gegeben wurde. — *Heinrich Dorn* hat eine Oper fertig: Die Musikanten von Aachen. Buch von *Sternau*.

In Lille wurde eine „dramatische Kantate" für Orchester, Sologesang und Chor unter dem Titel: „Der Sturm", nach *Shakespeare*'s Sturm bearbeitet, Musik von *Lavainne*, mit vielem Beifall aufgeführt. *Lavainne* hat bereits mehrere Kompositionen, namentlich Symphonien geschrieben und ist auch in diesen Blättern mehrfach erwähnt worden.

Nürnberg. Der Violinist *August Kündinger*, Zögling des Wiener Musikkonservatoriums und Schüler des dortigen Prof. *Böhm*, gab im hiesigen Stadttheater drei Concerte und gefiel ausserordentlich. Sein Vortrag ist ebenso gediegen und seelenvoll, als seine Bogenführung vortrefflich und seine Fertigkeit staun-

anerregend. Der junge Künstler, der am Wiener Konservatorium das Künstlerdiplom und die silberne Medaille erhielt, erntete bereits im vorigen Jahre denselben Beifall in mehreren anderen Städten, Würzburg, Mainz, Frankfurt a. M. u. s. w.

Personal der zweiten italienischen Oper zu London (im Coventgarden-Theater). Soprane: *Grisi*, *Persiani*, *Ronconi*, *Steffanone*, *Corbari*, *Castellan*, *Zoja*, *Viardot-Garcia*; Alt: *Alboni*, *Bellini*; Tenore: *Mario*, *Salvi*, *Lavia*, *Mei*, *Roger*; Baritone: *Tamburini*, *Ronconi (Giorgio)*; Bässe: *Marini*, *Coradi-Setti*, *Rovere*, *Tagliafico*, *Polonini*. Musikdirektor: *Costa*. Orchester: 12 erste, 15 zweite Geigen; 10 Bratschen; 10 Violoncelle, 12 Contrabässe u. s. w. Ausserdem ein besonderes Orchester für Militärmusik unter Leitung *Godefroy's*, des Musikdirektors beim Regimente der Coldstreamguards. Choristen 94, und zwar 40 Frauen, 54 Männer. Orchesterdirektor: *Bannenmiglio*. — Unter den zu gebenden Opern befindet sich *Rossini's* Tell, *Meyerbeer's* Hugenotten, *Beethoven's* Fidelio, auch *Auber's* neueste Oper Haydée in italienischer Uebersetzung. Den 9. März fand die Eröffnung Statt.

Hektor Berlioz hat zu London im Drurylane-Theater ein grosses Concert gegeben und darin mehrere seiner Kompositionen, namentlich die Musik zum Faust aufgeführt. „*Succès complet, effet colossal*", sagen französische Blätter.

Viertes Concert des Konservatoriums der Musik zu Paris. Ouverture aus Hermannsschlacht von *Chélard*. — Ecce panis von *Cherubini* (gesungen von *Dupont*). — Klarinettarie, von *Klosé* komponirt und geblasen; — Stücke aus *Gluck's* Alceste; — Symphonie in Adur von *Beethoven*.

Der Tenor *Guasco* bei der italienischen Oper in Petersburg hat die Tochter des ersten tragischen Schauspielers am dortigen kaiserlichen Theater und mit ihr eine Mitgift von drei Millionen geheirathet, wird sich aber trotzdem nicht von der Bühne zurückziehen.

Gustav Schmidt's „Prinz Eugen" macht die Runde durch alle Bühnen. In Bernburg, Bremen, Meiningen, Wiesbaden wurde er mit demselben Beifall aufgenommen, der ihm bisher überall zu Theil geworden ist.

Die Sängerin Fräulein *Anna Zerr* in Wien ist zur kaiserlichen Kammersängerin ernannt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Empfehlenswerth.

Bei **Fiesmer & Comp.** in Minden ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Fiesmer, W., Kinder-Klavierschule. Neue Methode, nach welcher das Selbstbethätigen des Schülers mehr, als in den bisher erschienenen Schulen, in Anspruch genommen wird. Mit einer grossen Auswahl von Uebungsstücken sowohl eigener Kompositionen, als aus den Werken anerkannter Meister. Op. 13. Pr. 1 Thlr.

Vorgedrucktes Urtheil des Herrn Prof. Dr. *A. B. Marx*: „Auf den Wunsch des Herrn Verfassers habe ich die hier vorliegende Kinder-Klavierschule durchgesehen, und bezeuge ihm gern, dass ich den leitenden Gedanken, so wie die Ausführung des Werkes für richtig und Erfolg versprechend halte, dem Werke daher Verbreitung und Anwendung in weiteren Kreisen wünsche."

Marx, A. B., Meine Seele ist stille zu Gott. Hymne für vierstimmigen Chor mit Pianofortebegleitung. Op. 17. Partitur und Stimmen. Preis 20 Ngr.

— — In banger Zeit. Vierstimmiger Chor mit Pianofortebegleitung. Op. 19. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.

Müller, G., Sonate in Fdur. Op. 1. Preis 17½ Ngr.

— — Das Studium des Pianoforte, theoretisch-praktisch. Eine Anleitung, sich auf dem kürzesten und sichersten Wege die grösste Geläufigkeit und Sicherheit auf dem Instrumente zu erwerben. 1. Theil. Preis 1 Thlr.

Krüger, Dr. E., Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Cello (Mannheimer Preis-Quartett; [illegible]).

— — Doppel-Sonate für zwei Klaviere.

— — Acht harmlose Lieder für Ungelehrte, mit willkürlicher Pianofortebegleitung.

Früher erschien

Fiesmer, W., 10 leichte vierhändige Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 2. Preis 12½ Ngr.

Ferner

— — 14 leichte, mit Fingersatz bezeichnete Tänze für das Pianoforte. Op. 3. Preis 17½ Ngr.

Fiesmer, W., Introduktion und Variationen über den Polen-Walzer. Op. 4. Preis 17½ Ngr.

— — Walzer. Op. 6. Preis 15 Ngr.

— — Grosse Sonate. Op. 7. Preis 20 Ngr.

— — Post-Galoppade. Op. 9. Preis 5 Ngr.

— — Rondo polacca. Op. 10. Preis 12½ Ngr.

— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 11. Preis 10 Ngr.

Güntzer, F. W., Dreistimmige Schullieder. Preis 3 Ngr.

— — *Huhn* und *Fiesmer*. Der Pianofortefreund. Eine Sammlung gediegener Kompositionen für das Pianoforte aus den Werken anerkannter, besonders älterer Meister. Mit Fingersatz und Tempobezeichnung nach *Mälzl's* Metronom. II. Abtheilung, für mittlere Pianofortespieler. 3 Hefte. Preis à 15 Ngr.

— — Ueber Tonwellen und ihre Verbindungen, über Stösse, Kombinations- und mitklingende Töne, Tonleitern, Tonarten, sechste Stufe in Dur und Moll, Stimmung der Tasteninstrumente, namentlich der Kirchenorgel, nach dem Pendel, ohne Stimmgabeln. Preis 10 Ngr.

Wegen des Libellisten W. Körner in Erfurt.

Bei der schon vor Jahren und in jüngster Vergangenheit erworbenen, mir über Alles theueren Bekanntschaft mit den vorzüglichsten Tonkünstlern Deutschlands, wie mit den würdigsten Musikalienhandlungen, bin ich wohl allemal einer Erwiderung auf die Libelle enthoben, womit Herr *W. Körner* die Spalten seiner Urania, unter Andern Heft 9, ausfüllt. Sie sind ein Erzeugniss des Neides und der Bosheit und hervorgegangen wohl aus der fixen Idee, dass in Zukunft Alles, was Orgel betreffe, nur von ihm ausgehen müsse (!), ihm tributpflichtig sei. — Mir sind die vielfachsten Zuschriften von Seiten meiner *Freunde* auch hinsichtlich dieses [illegible] Ersatz, wo die [illegible] damit erklärt: „Freund, er hat ganz und gar sein Portrait gezeichnet."

Es dürfte später einmal eine Zusammenstellung der zahlreichsten Mittheilungen über solches Treiben eine hübsche musikalische Ergötzlichkeit abgeben; nun, vielleicht wenn Alles [illegible] ist.

Zschopau, im März 1848. **C. Geissler.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. Nr. 15. 1848.

Inhalt: Tonkünstlerversammlung. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Neisse. Aus Paris. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Tonkünstlerversammlung!

In Nr. 16 der diesjährigen Zeitschrift für Musik findet sich eine Bekanntmachung, die zweite Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig betreffend; dies brachte mir erst wieder das fast schon vergessene Faktum, dass es eine erste gegeben habe, in's Gedächtniss — es stiegen alte unerquickliche Eindrücke auf, die sich mit der nicht unbedeutenden Zuversicht jener Bekanntmachung nicht wohl vereinigen liessen — ich sah das früher erschienene Referat über den ersten Versuch noch einmal durch — Reflexionen verschiedener Art schlossen sich daran — ich will sie hier zu ordnen suchen.

Was war der Zweck jener Zusammenberufung? in welchem Verhältniss dazu stand der erreichte Erfolg?

Nachdem vorher nur eine Versammlung von Musiklehrern projektirt worden, um namentlich praktische Uebelstände zu beseitigen, erweiterte man den Plan so weit, alle deutschen Tonkünstler und Musikfreunde einzuladen — und wozu? Um Alles, was in der Gegenwart in Bezug auf musikalische Verhältnisse einer Weiterbildung und Umgestaltung bedarf, in den Kreis der Besprechungen zu ziehen — um einen Verein zu gründen, welcher sich die Aufgabe stellen müsse, die Strebenden um gewisse allgemein als wahr und für die Gegenwart als nothwendig erkannte Grundsätze zu vereinigen.

In der That — eine höchst allgemeine Aufgabe! Aber ganz konsequent! Denn — was kann eine Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde überhaupt erstreben? Das Allgemeine und höchstens das Nationale in ihrer Kunst! Irgend eine Wirksamkeit, die in's Einzelne, in's Praktische ginge, scheint durch die Zusammensetzung, oder vielmehr dadurch, dass die Zusammensetzung dem Zufall überlassen ist, dass nicht bestimmte, zu einem Zusammenwirken von vorn herein geneigte und fähige Subjekte vereinigt werden, ausgeschlossen.

Also das Allgemeine — die Prinzipienfrage! Hier stosse ich sicher auf ein prinzipielles Bedenken. Ist nämlich unser musikalisches Publikum — die Tonkünstler mit eingerechnet — reif dazu, seine Prinzipienstreite öffentlich auszukämpfen? Sind diese Fragen überhaupt so weit diskutirt, ihre Lösung so weit vorbereitet, dass ein entscheidender Kampf in wenigen Stunden möglich wäre? d. h. zugleich, haben wir musikalische Parteien? Ich muss alle diese Fragen verneinen — wir haben keine Parteien, sondern Coterien, wir sind kaum bis zur Aufwerfung von Prinzipienfragen, die man mit einigem Recht mit diesem Namen beehren könnte, gediehen — um ganz offen zu sein, es sieht fast um Nichts misslicher, als um die allgemein-musikalische Bildung und um wahrhaft ernsten, musikalischen Sinn unserer Tonkünstler und Musikfreunde. Kurz, die Einzelnen sind noch nicht bis zum Allgemeinen gediehen, ihre Vereinigung könnte also nur zur Verwirrung führen — es ist kein anderer Erfolg von solcher Vereinigung zu erwarten, als dass die Schwäche der Einzelnen und des Ganzen in einer feierlichen Weise constatirt und dann Tonkünstler und Musikfreunde bei solcher Gelegenheit über die eigentliche Lage der Dinge auf eine unangenehme, aber zweckmässige Weise aufgeklärt werden. —

Aber — ein Blick in die Annalen jener ersten Versammlung belehrt uns ja: es hat sich dort gar nicht um allgemeine Dinge, um Prinzipienfragen gehandelt — man hat sich nicht über „allgemein wahre Grundsätze" geeinigt, davon ist lediglich in der Eröffnungsrede gesprochen worden — man hat fast ausschliesslich über Dinge, die in's Praktische schlagen, über die speziellsten Probleme debattirt, ist also jenem Bedenken mit glücklichem Takt aus dem Wege gegangen! Man hat in der That, in richtigem Bewusstsein der vorhandenen Kräfte, das Allgemeine nicht erstrebt — und dennoch wollt Ihr Euch von einem abstrakten, in die Höhe geschraubten Standpunkte, wie es scheint, über den redlichen Eifer jener Tage lustig machen? Nun ja, der böse Eindruck mit seinem unwiderstehlichen Reiz auf die Lachmuskeln ist einmal da, er existirt, er hat so gut sein Recht, als alle übrigen Existenzen — es bleibt also nichts übrig, als auch ihn mit redlichem Eifer zu motiviren, als auch die Lacher um einige als allgemein wahr anerkannte Grundsätze zu vereinigen.

Sehen wir die Sache also von einer anderen Seite an. Man ist bei dem Unternehmen davon ausgegangen, dass freie Vereinigung überhaupt etwas Zeitgemässes, das einzige Mittel gegen die in allen unseren Verhältnissen wüthende Zersplitterung sei. Ganz recht; kommt

Google

man aber damit zu dem Institute, wie es sich gebildet hat? Schwerlich! Der Einzelne in seiner Vereinzelung kann wenig erreichen, er muss sich associiren, in den Kräften der Uebrigen eine Stütze für die eigene Schwäche suchen. Es gibt aber verschiedene Arten, sich zu gewissen Zwecken zu vereinigen — und eben dieser Zweck ist das nothwendige Maass der Art, des Umfangs der Vereinigung. Nur zu einem vaterländischen Zwecke kann die Gesammtheit berufen werden; ist es ein engerer, so können nur die zunächst Interessirten zusammentreten — trifft er mit den Absichten gewisser Fractionen der Gemeinde zusammen, so können nur diese sich betheiligen. Sollte vielleicht in einem Verkennen dieser Unterschiede der mindere Erfolg der ersten Tonkünstlerversammlung begründet sein? Es scheint so! Man kann immerhin sich mit allen dort erzielten Resultaten einverstanden erklären, aber dennoch ein Missverhältniss der aufgewendeten Kräfte zu ihrer Wirkung, der in Aussicht gestellten zu den wirklich erreichten Erfolgen fühlen — und muss dann auch unwiderstehlich lachen, da es nichts Komischeres gibt, als ein derartiges Missverhältniss!

Also — die Versammlung hat sich auf Dinge eingelassen, die der Wirksamkeit Einzelner oder engerer Associationen anheimzugeben waren, denen gegenüber sie machtlos blieb und bleiben musste. Gehen wir ein wenig näher auf den Verlauf ein.

Die Tonkünstler und Musikfreunde haben über Orgelprüfungen berathen — musste die Verhandlung nicht nothwendig in der vagen Allgemeinheit und Resultatlosigkeit verlaufen, die sich in Nr. 21 der Zeitschrift f. Mus. beschrieben findet? Die Techniker konnten die Uebrigen nicht mit den Details behelligen, die der Debatte allein Leben geben konnten — die „Tonkünstler" konnten in der Verhandlung nur — schweigen — aber sie fassen schliesslich *per majora* einen Beschluss über eine Sache, wovon sie nichts verstehen, wie ihnen in der Debatte selbst wiederholt zu Gemüthe geführt war! —

Was haben die deutschen Tonkünstler namentlich mit dem Clavierunterrichte zu thun? ungefähr ebenso viel als Literaten mit dem Unterrichte im Lesen oder den Declamationsübungen in Schulen! Auch dies Sache der Tonlehrer! Hier kann die Association der unmittelbar Betheiligten, eine Propaganda, die fortwährend und selbstthätig in's Praktische eingreift, viel thun, die Debatte der Tonkünstler aber nichts helfen. Declamationen gegen den schlechten Geschmack haben, allgemein gehalten, nie etwas gewirkt, und führen, gegen einzelne Persönlichkeiten gewendet und so anschaulich, lebendig gemacht, in grossen Versammlungen mit Nothwendigkeit zu Persönlichkeiten, wie sie denn auch bei dieser Gelegenheit nicht ausgeblieben sind. Man conspirire gegen den schlechten Geschmack, die einzelnen Associationen mögen sich unter einander in Verbindung setzen — man begreife aber auch, dass es sich hier nur um die That einer bestimmten musikalischen Gesinnung handelt, welche das Product langer Studien und Erfahrungen sein muss und nicht durch Reden ohne Weiteres herzustellen ist, dass es sich hier um eine Parteisache handelt, welche auf allgemeinen Versammlungen vertreten, aber nicht begründet werden kann.

Und nun gar die einzelnen Projekte: Verzeichnisse beim Unterricht brauchbarer Compositionen anzufertigen? Als Hauptmotiv wird die Unbekanntschaft mit der Literatur angeführt, die in ihrem älteren Theile so manches Gute berge, das in der Masse sich unseren Blicken entzogen habe, so dass also die Lehrer und die Tonkünstler selbst wenig davon wissen, aber nichtsdestoweniger Verzeichnisse aufstellen sollen. Die vermisste Kenntniss ist offenbar nur durch technische und literarhistorische Studien zu erschöpfen, d. h. der Einzelne mit Hülfe Gleichgesinnter kann und muss sie allein vollbringen, weitere Kreise mögen ihre Kritik üben und Beiträge nachweisen, die Gesammtheit konnte aber nichts thun, als höchstens ihre ihr als solcher durchaus nicht begründete und darum unwirksame Autorität hinzuzugeben. Noch unbedingter greifen dieselben Gesichtspunkte bei dem Projekte der Verfassung eines Leitfadens Platz: entweder wird die Arbeit Einzelner ohne Weiteres acceptirt werden müssen oder wir haben einen Beleg für die Wahrheit unseres alten deutschen Sprichwortes zu erwarten, dass viele Köche den Brei verderben. Derartige Unternehmen können nicht einmal von der Gesammtheit der Lehrer ausgehen, deren divergirende Richtungen doch nicht in einem Werke unterzubringen wären; nein, jeder trete hier mit tüchtigen Arbeiten hervor, er stelle nicht derartige Probleme, sondern löse sie, und er wird etwas gethan haben — mit solchen Propositionen an die Versammlung aber gewiss nichts. — Hoffentlich wird Niemand den Einwand machen, die Arbeit des Einzelnen müsse durch eine allgemeine Besprechung gewinnen, es müsse ihr eher dadurch manche dankenswerthe Notiz werden — denn diese Ansicht führte zur Permanenz der Versammlungen, alle musikalischen Werke würden durch dies Verfahren wenigstens um ein Minimum gefördert werden und Alle hätten gleichen Anspruch auf diesen Vortheil.

Diese nicht vor die Tonkünstler gehörigen Fragen haben indess gerade die breiteste Erörterung gefunden, haben fast allein doch wenigstens zu einer Debatte, welche der nächste Zweck solcher Versammlung ist, geführt. Die anscheinend allgemeiner gestellten haben dies nicht vermocht, im geraden Widerspruch zu unserer obigen Ausführung, dass allein solche an ihrem Platze gewesen wären. Der Fehler dürfte indess bei näherer Betrachtung auch hier in den besprochenen Gegenständen liegen, und es möchte sich ergeben, dass — bei Lichte besehen — überhaupt keine allgemeine Frage besprochen worden ist. Was lässt sich Allgemeines sagen über das Verhältniss unserer Zeit zur älteren, klassischen Musik? Ein Jeder gibt zu, dass unübertreffliche Leistungen in Masse vorliegen, die der Vergessenheit zu entziehen sind — das ist gar keine Frage mehr. Wer kann etwas dagegen sagen, dass gewiss viele aufkeimende Talente verkannt und traurig verkommen sind? und wer hätte der rhetorischen Ausführung dieses trübseligen Thema's noch Variationen beifügen mögen? — Aber es sind ja Vorschläge zur Abhülfe dieser Uebel gemacht! Wirklich? Ja, man soll

alte Musik in Conzerten aufführen! Gewiss; aber wie verschafft man diesen Conzerten Zuhörer? Dieser bedenkliche Punkt bleibt unerörtert! — Und wie werden die unglücklichen Genie's gerettet? — Ah, durch Kommissionen, die ihre Werke prüfen und zur Anerkennung bringen! — Aber wo sind die Garantieen, dass diese Kommissionen nicht so gut den göttlichen Funken verkennen, wie die Verleger, dass sie durch ein Verdammungsurtheil das Unglück nur grösser machen? wer bürgt in manchen bedenklichen Fällen nur für den guten Willen dieser Kommissionen? Nichts, Garantieen werden nicht gegeben! — Aber die suchen wir ja eben, wir sind nach Erörterung dieser angeblichen Fragen ebenso weit, wie vorher —

Aber, wie gesagt, es sind gar keine allgemeinen Fragen — jene Uebelstände sind Thatsachen und diese sind mit Erfolg nur thatsächlich zu bekämpfen. Führt gute alte Musik auf, so oft irgend eine Gelegenheit dazu geboten wird, erregt in den engeren Kreisen zunächst nachhaltiges Interesse dafür, lasst sie aber für sich selbst reden, auch bei Tonkünstlerversammlungen! Eine gemeine Seele, wer das aufkeimende Talent, sobald es ihm bekannt wird, nicht hegt und pflegt, ihm Luft und Licht nach Kräften zu verschaffen sucht, aber keine Lamentationen mehr über diesen Punkt und keine Rettungsanstalten, keine Kommissionen, unsere grossen Genien haben sich ja doch endlich durchgeschlagen, und wie viel, vielleicht auch grössere, unbekannt verkommen sind, nun davon wissen wir Gott sei Dank eigentlich nichts. Auch dürften die gemüthlichen Merker hier ein bedenkliches Beispiel geben, müssten nicht, wenn sie wirklich Recht hätten, alle übrigen Künste mit gleichen Anstalten versehen, ja muss nicht mindestens alle fünf Jahre ein Krieg geführt werden, blos damit nicht so viele militärische Genien verkommen? Und denkt doch an die Preiskomponisten, diese von Kommissionen taxirten Genien, denkt an die Preiskompositionen! das Publikum hat sich sein Urtheil allen höheren Sanktionen gegenüber frei gehalten.

Es hat sich hier also um Sentimentale, gar nicht um allgemeine Fragen gehandelt. Letztere können aufgeworfen werden nur über Gegenstände aus dem ästhetischen, kunstgeschichtlichen, technischen (im weiteren Sinne!) Gebiete, wenn man theoretisiren will — soll aber etwas Praktisches erstrebt werden, so muss es für Alle wenigstens einiges Interesse haben und muss auch für die Gesammtheit einigermassen erreichbar sein. — Ueber Fragen der ersten Art können nur Vorträge gehalten werden, Debatten werden kaum zu ermöglichen sein aus den in einer Note zu dem Referate der Zeitschr. f. Mus. S. 166 energisch ausgesprochenen Gründen; Fragen der zweiten Art existiren aber fast gar nicht — die Zerfahrenheit unserer Verhältnisse hat es dazu noch nicht kommen lassen. Man täusche sich nur nicht dadurch, dass man eine Frage allgemein stellt und ebenso allgemein beantwortet und dann glaubt, man habe wirklich ein passendes Thema gefunden. Ist die Frage nur der Form, nicht ihrem Wesen nach allgemein, d. h. fällt sie nicht unter die obigen Gesichtspunkte, so führt die Allgemeinheit der Form nur zur Trivialität. So hat die Frage: „Was muss geschehen, um dem musikalisch-liturgischen Theile in der protestantischen Kirche eine grössere Bedeutung zu verschaffen?“ zu der Antwort geführt: „Es muss der Kirchenmusik im kirchlichen Ritus eine bestimmte und feste Stelle angewiesen werden und sie muss in einen innern und nothwendigen Zusammenhang mit den übrigen gottesdienstlichen Handlungen treten.“ Heisst das nicht die Frage mit der Frage selbst beantworten? denn die eigentliche Frage ist ja doch: Wie kann der Zusammenhang der Musik mit dem Gottesdienste wieder hergestellt, der Musik damit wieder eine feste Stelle angewiesen werden? Und diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten — konfessionelle, lokale Unterschiede sind hier vom grössten Belang und es wird vorläufig auch hier nur thatsächlich zu wirken sein. Verschafft eurer Kirchenmusik Eingang dadurch, dass ihr die Freiheit, die einem Jeden gelassen ist, benutzt, nach Möglichkeit und den Umständen jenen Zusammenhang herstellt — eine allgemeine Frage lässt sich aber über diesen Punkt verständiger Weise gar nicht aufwerfen und nicht beantworten. Was sich hier thun liesse, wäre etwa, dass sich die verschiedenen Kräfte vereinigten, das faktische Material einmal zu sammeln und in einige Uebersichtlichkeit zu bringen, also die verschiedenen Kirchenverfassungen mit ihren liturgischen Formen, lokale und allgemeine gesetzliche Bestimmungen über diese Punkte zusammenzustellen — erst, wenn sich diese nothwendigen Unterlagen einigermassen übersehen lassen, wird sich die Frage als eine wirklich und nicht blos der Form nach allgemeine aufstellen lassen.

Hier dürfte überhaupt das Feld der allgemein praktischen Fragen, welche eine solche Versammlung beschäftigen könnten, zu suchen sein. Ehe man weiter strebt, muss man doch wissen, auf welchen Grundlagen man steht — und mit dieser Wissenschaft liegt es sehr im Argen. Die guten Musiker, die naiven Seelen! Wie viele von ihnen denken überhaupt daran, dass sie im Staate existiren und dass ihre hochheilige Kunst, die sie sich so gern von allen irdischen Fesseln befreit denken, zu einer reellen Existenz erst im Staate kommt, dass die Musik ihren höchsten Beruf, das Volk, die Massen zu heben, zu bilden, nur dann erreichen kann, wenn sie einen Platz in den öffentlichen, grossartigen Verhältnissen findet! Wie wenige denken daran, dass eine wahrhaft unabhängige Stellung der Musik nur in grossen Kunstinstituten zu erreichen, dass nur in ihnen die Unabhängigkeit von Koterieen, Launen des schlechten Publikums u. s. w. zu gewinnen ist. Kurz, das Verhältniss des Staats und der Kommunen zu der Kunst könnte Gegenstand einer vielseitigen Besprechung werden; freilich wäre noch hier erst wieder faktisch festzustellen, was jetzt Derartiges geschieht, wie sich jenes Verhältniss gebildet, über welche materiellen sicheren Mittel die Kunst zu gebieten hat. Die Besitzverhältnisse sind auch hier von der grössten Wichtigkeit, und nur von diesen materiellen Grundlagen aus wird ein weiterer Aufschwung der Musik, d. h. eine grössere Wirksamkeit derselben auf das Volk, zu erreichen sein. An dergleichen denken unsere guten Kor-

respondenten freilich nicht, sonst hätten sie schon längst das ganze Material zusammentragen können: sie jammern und klagen wohl, aber fischen unter ihren heissen Thränen doch immer nur die alten Phrasen über Concerte und Opern zusammen, sie besprechen den *Status quo*, ohne sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie er eigentlich entstanden ist.

Doch kehren wir zu unserer ersten Tonkünstlerversammlung zurück. Was bleibt uns von ihr nach Obigem noch übrig? Abschaffung der französischen Titel und der italienischen Vortragsbezeichnungen, der Jahreszahl auf dem Titel: anerkennenswerthe Bagatellen! Erklärung gegen den Nachdruck durch Liederdichter; eine sehr anständige, aber nur in wenigen Fällen dringende Maassregel! Ein Repertorium der ungedruckten, im Manuskript zu verbreitenden Werke, also noch mehr zum Verstecken verdammte Kunstschätze, noch mehr nicht durchgedrungene Genies! Ausserdem ein Paar Vorträge, ein Paar Concerte und geselliges Zusammensein.

Die möglichen Vortheile in kleinerer Beziehung entziehen sich natürlich der öffentlichen Wahrnehmung und Besprechung — sie können auch die bisherige Form der Versammlung nicht motiviren, denn sie werden ebenso gut erreicht bei Musikfesten u. dgl., überall, wo ein Zusammenfluss von Tonkünstlern stattfindet. Musik muss natürlich gemacht werden, aber auch sie dürfte, in der bisherigen Beschränkung, die Mühe kaum lohnen. Hier ist indess eine praktische Wendung in Aussicht gestellt, angehenden Künstlern durch Ausführung ihrer Werke einige Anerkennung zu verschaffen — gewiss dankenswerth — mögen sich nur die über die Zulassung richtenden Stimmen die Universalität des Urtheils bewahren und die künftigen Zuhörer auch! denn — ein Publikum, fast ausschliesslich aus Tonkünstlern und Musikfreunden, besonders auch Recensenten bestehend! Eine bedenkliche Vorstellung, ein Wagniss für den angehenden Künstler, zu dem ich ihm nicht rathen möchte. Es gibt eine unausstehliche Art der Protektion, und das möchte das Einzige sein, was im günstigsten Falle zu gewinnen wäre.

Für die Versammlung selbst bleiben also nur Vorträge — damit ist aber allein wenig gethan. Man liest sie ebenso gut in den Zeitungen und erspart sich am Ende noch manchen Aerger. Ich danke wenigstens Gott, dass ich nicht Ohrenzeuge des *Griepenkerl*'schen Vortrages über die Oper der Gegenwart und der sich daran knüpfenden Begeisterung der Versammlung gewesen bin. Es wäre mir eine bittere Stunde gewesen, derartigen, auf ganz nichtigen Fundamenten sonderbar zusammengebauten Paradoxeen einige Bedeutung beigelegt, diese konsequente Verwechselung historischer und künstlerischer Wirklichkeit gefeiert zu sehen. Für eine Widerlegung derselben ist hier nicht der Ort — mit einer thatsächlichen Bemerkung ist dieses ganze Gebäude moderner Gesinnungstüchtigkeit beseitigt: eine Uebersicht über die Entwickelung der Oper, und *Mozart* darin geradezu übergangen, weil er keine historischen Sujets hat! Es ist dabei bloss übersehen, dass Männer wie *Mozart* Geschichte machen durch ihre Werke, denn z. B. im Don Juan wie im *Goethe*'schen Faust so viel Menschlichkeit in künstlerischer Reproduktion niedergelegt ist, als sich in irgend einer Parthie der Geschichte, die es doch auch über das Menschliche nicht immer bringen dürfte, aufweisen lässt. Ferner das völlige Uebergehen der Frage nach dem Wie, wenn nur das Was des historischen ist, wodurch allein freilich ermöglicht wurde, *Meyerbeer* an die Spitze dieser ganzen Entwickelung zu stellen — und dann nichts, als eine Horde begeisterter Tonkünstler, keine Debatte, die den Manen des grossen Meisters Recht verschafft hätte gegen den historisch politischen Fanatismus? Unerträglich! Hätte doch Herr *Griepenkerl* wenigstens ein christliches Element darin gefunden, dass Don Juan die erste namhafte Oper ist, wo ein Sünder vor den Augen des Publikums vom Teufel geholt wird — könnte er im Figaro nicht wenigstens die historische Frivolität des 18. Jahrhunderts historisch treu geschildert finden — vielleicht hätte er dann auch *Mozart* in seinem Schematismus unterbringen können.

Doch genug! Vorträge ohne Debatte bleiben abgelesene Zeitungsartikel — weiter nichts! Und doch weiter keine Aussicht. Solche Vorträge geben oder können geben, was man braucht — Belehrung! Bei der Debatte aber hat der vorbereitete Redner zu grosses Uebergewicht, die Uebrigen werden in der Regel schweigen. Beschliessen, d. h. mit Erfolg beschliessen kann die Versammlung nichts, über ihre wenigen gemeinsamen, zur Zeit sehr im Unklaren liegenden Interessen kann sie sich ohne grosse Vorarbeiten nicht verständigen, sie wird also immer wieder Gefahr laufen, ihre Zeit mit Dingen hinzubringen, die nicht vor sie gehören — also, allen Uebrigen in einem tragikomischen Lichte zu erscheinen, sich selbst aber mit dem höchst allgemeinen Gedanken, dem sehr vagen Bewusstsein trösten zu müssen: Wir haben etwas Grosses, Zeitgemässes gewollt, wir haben uns durch feurige, etwas übertreibende Reden wenigstens auf Stunden das Gefühl einer Einheit verschafft, die freilich nur in unserer Phantasie existirt und glücklicherweise keine reellen Folgen haben wird. Also? Es wird nicht nöthig sein, die nothwendige Schlussfolge ausdrücklich auszusprechen! Nur will ich die eingeladenen Damen aufgefordert haben, sich nicht ihrer liebenswürdigen Arglosigkeit ganz zu überlassen, sondern mindestens noch einmal den Bericht über die erste Versammlung zu lesen, ehe sie sich zur Theilnahme entschliessen.

Will man aber durchaus das Experiment wiederholen und auch die in Aussicht stehenden speziellen Fragen erörtern, so treibe man das Ding nach dem Beispiel unserer Naturforscher, Germanisten etc. wenigstens klug und grossartig. Diese theilen sich für solche Fälle in Sektionen! Die Klavierlehrer könnten in einer Sektion zusammentreten, wo allenfalls auch Abgeordnete der vielleicht maltraitirten Schüler mit ihren Klagen zu hören wären; die Recensenten in einer anderen, wo Herr *Schaffer* indess nur unter dem Schutze der bewaffneten Macht zuzulassen wäre; die Damen beriethen in einer besonderen Curie, und welche Gemüthlichkeit müsste in der Sektion herrschen, wo die Musikfreunde

wechselt bei einander müssen? Dann, ja dann wird ein grosser Erfolg nicht ausbleiben: man würde sich nicht an dem Gedanken einer ganz neuen grossen Einheit, eines beabsichtigten Zusammenwirkens, einer gemeinnützigen Association mehr berauschen können und dann gewiss einsehen, dass es an der ersten Voraussetzung zu einer weiteren Wirksamkeit der Versammlung fehlt — an der Tüchtigkeit der Einzelnen hierzu. Denn auch das geben wir zu, dass allen — auch allgemeinen — Reden wohl zu Schanden zu machen wäre durch einige grosse, parlamentarischer Entwickelung fähige Persönlichkeiten, dass ein unter solcher in freier, lebendiger Rede entbrennender Kampf auch über Dinge, wie sie eben verworfen sind, die übrige todte Masse anregen, Leben in den Verein bringen konnten, kurz dass auch die Entfaltung tüchtiger Persönlichkeiten wenigstens für den Anfang des Tages solcher Versammlung werden kann. Und hier dürfte der letzte grosse Fehler gemacht sein: man scheint sich nicht die Mühe gegeben zu haben, sich wenigstens diesen Erfolg zu sichern, eine grössere Zahl bedeutenderer Persönlichkeiten für das Unternehmen zu interessiren, ihre Theilnahme zu gewinnen. Man hat experimentirt, man hat, ohne viel nach dem inneren Berufe zu fragen, probirt, sich in den Formen der Zeit zu bewegen, und muss sich daher auch sagen lassen, dass der Versuch misslungen und zu nichts gut sei, als eine Warnung für alle späteren abzugeben. Es ist mehr als Zufall, es ist ein verarbildetes Leiden, dass dem Ganzen jener einzige, von den wunderbarsten, namenlosen Versen gedrehte Zopf in Nr. 30 der Zeitschr. f. Mus. angehängt worden ist. — —

Unterdessen hat die Geschichte eine Tonkünstlerversammlung im alten Style unmöglich und damit eigentlich auch diese Worte überflüssig gemacht. Wer weiss! Der Fanatismus der Associationsmänner ist gross, die Wichtigkeit, mit der die Sache betrieben wurde, bekannt gewesen. Sprechen wir es also aus, erkennen wir auch dieses als Hauptergebniss an: eine Wiederholung im früheren Sinne würde alle Theilnehmer lächerlich, für Rigoristen verächtlich machen. In der Zeit, wo es sich um Reorganisation des halben Europa, um Wiederherstellung unseres Vaterlandes handelt, wo die höchsten Interessen der Gesammtheit wie der Einzelnen eine unerhörte, breite Entwickelung finden, da werden selbst die Tonkünstler hoffentlich nicht Musse finden, die drohende Tagesordnung ihrer Statuten, der Kirchenmusik u. s. w. pathetisch zu besprechen — man wird jetzt, wenn das Bedürfniss einer Gemeinschaft unabweisbar vorhanden, würdigeren Stoff und würdigere Formen zu finden wissen: die Vernunft lässt es wünschen und die Zeit erheischt es. *F. Hinrichs.*

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. Zwanzigstes und letztes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 6. April. — Symphonie von *W. A. Mozart*. (D dur, ohne Menuet.) — Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Concert für Pianoforte mit Orchester, componirt von *Robert Schumann*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Arie aus der Oper „La Favorite" von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Präludium und Fuge von *S. Bach*; Notturno von *Chopin*; Lied ohne Worte von *Felix Mendelssohn Bartholdy*; sämmtlich vorgetragen von Frau Dr. *Schumann*. — Symphonie von *L. van Beethoven*. (Nr. 2, D dur.)

Fräulein *Schloss* nahm Abschied für diese Saison mit einer *Mozart*'schen und einer *Donizetti*'schen Arie. Beide Stücke waren diplomatisch geschickt gewählt, um noch einmal Alles in relativ höchstem Grade vorzuführen, was die Sängerin an Kraft, Fülle und Schönheit der Stimme, an Ausdrucksfähigkeit und Volubilität besitzt. Der Beifall war stürmisch.

Frau Dr. *Schumann* wurde bei ihrem Auftritt freudig von dem Publikum empfangen. Sie trug das schöne und originelle Concert ihres Gatten mit all' der technischen und geistigen Vollendung vor, welche die Ausführung des fremden Kunstwerks zu einem zweiten eigenen Kunstwerke macht. Unter den Stücken, welche sie später auf dem Pianoforte allein vortrug, interessirte uns besonders die *Bach*'sche Fuge, durch die Art, wie die Virtuosin das Thema überall aus dem kunstvollen Stimmengewebe hervorzuheben wusste. Der Applaus am Schlusse nahm nicht eher ein Ende, als bis die Künstlerin an das Instrument zurückkehrte. Sie gab noch ein *Mendelssohn*'sches Lied ohne Worte zu. —

Ausserdem wurden an diesem Abende zwei ganze Symphonieen nicht etwa blos ertragen, sondern mit ungeschwächter Aufmerksamkeit angehört und durchgenossen; gewiss ein schöner Beweis für den gebildeten Kunstsinn unseres Publikums.

Wir haben noch einer musikalisch-deklamatorischen Morgenunterhaltung zu gedenken, welche die Herren *[illegible]*, *Stürmer*, *Richter* und *Hofrichter* zum Besten der Wittwen und Waisen ihrer in dem blutigen Kampfe am 18. und 19. März zu Berlin gefallenen Landsleute am Sonntag, den 2. April, im Saale des Gewandhauses gegeben. Es kamen darin folgende Piecen zu Gehör: 1) Trauermarsch (aus der Sonate Op. 26, für Orchester instrumentirt) von *L. van Beethoven*. 2) Ouverture zum „Sommernachtstraum" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. 3) Gedicht, vorgetragen von Herrn *Wagner*. 4) Polonaise für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. (Neu.) 5) Gedicht, vorgetragen von Fräulein *Erck*. 6) Finale des ersten Actes aus der Oper „Fidelio" von *Beethoven*, vorgetragen von den Damen *Günther-Bachmann* und *Schwarzbach*, den Herren *Henry*, *Brassin*, *Behr* und dem Chorpersonale. 7) Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. 8) Gedicht, vorgetragen von Herrn *Richter*. 9) Terzett und Finale des zweiten Actes aus d. Oper: „die Zauberflöte", von *W. A. Mozart*, vorgetragen von den Damen *Günther-Bachmann*, *Grünberg*, *Schwarzbach*, *Stark*, den Herren *Stritt*, *Henry*, *Behr*, *Stürmer* und

Google

dem Chorpersonale. — Herr *Julius Rietz* dirigirte; das Gewandhaus-Orchester spielte. Die Ausführung war im Ganzen wie im Einzelnen sehr gut; aber das Publikum hatte sich leider nicht sehr zahlreich eingefunden. Ein überaus schöner Frühlingstag trug wohl die meiste Schuld dabei.

Neisse. — Seit beiläufig zwei Jahren beginnen wir ein regeres Kunstleben. Wir hatten das Glück, in Herrn Musikdirektor *Stuckenschmidt* einen jungen, tüchtig gebildeten Musiker — Schüler von *Riem* und *Methfessel* — für unsere Stadt zu gewinnen. — Er stiftete bald nach seiner Ankunft die Singakademie und später den Männergesangverein. Beide Vereine nehmen an Quantität wie an Qualität, täglich zu — und können jetzt die grösseren Chorwerke in massenhafter Besetzung zur Aufführung gebracht werden. — In diesem Winter hatten sich beide Vereine zu grösseren Conzertaufführungen vereinigt und machte u. a. besonders *Gade's* „Comala" einen tiefen Eindruck. Die Aufführung war musterhaft und es ist bewundernswerth, wie Herr *Stuckenschmidt* in so kurzer Zeit für ein Ensemble gebildet hat. — Beim einjährigen Stiftungsfeste (am 20. Febr.) überreichte der Männergesangverein dem jungen Meister einen kostbaren silbernen Taktstock. Dieser Verein zählt jetzt über hundert Mitglieder, von denen ziemlich zwei Drittheile Sänger sein mögen. — Als Komponist ist Herr *Stuckenschmidt* zwar nicht den hervorragendsten Genie's beizuzählen, bekundet aber überall den denkenden Künstler und zeichnen sich namentlich seine kräftigen Männerchöre vor vielen Andern aus. Meines Wissens hat Herr *St.* bis jetzt noch nichts veröffentlicht.

— 4 4 —

Paris, im März 1848. Unsere grosse Februar-Revolution hat Alles, sonach auch die Musik, mit in ihre Kreise gezogen, und es ist daher kein Wunder, wenn ein jetziger Musikbericht aus Paris einen politischen, ja revolutionären Anstrich hat. Am Liebsten möchte ich freilich von einer im Gebiete der Musik selbst ausgebrochenen Revolution melden, welche die vielen Missbräuche abschaffte, wie sie sich in der Notenwelt noch immer breit machen — von einer Revolution, die grosse Tongenies hervorbrächte. Davon ist aber zur Zeit noch nichts zu spüren. Indessen gibt es wenigstens patriotische Lieder genug; so das Mourir pour la patrie, der Chant national aus *Halévy's* Karl dem Sechsten, vor allen natürlich die Altmutter der Nationalhymnen, die Marseillaise. In Lille hat *Lavain*, der Komponist der auch in Ihren Blättern erwähnten Oper Marie Therese, eine neue Nationalhymne unter dem Titel: „L'étoile tricolore" komponirt, welche vielen Beifall findet, die Worte sind von *Méry*. — Wie Sie wissen, schickten die verschiedenen hier lebenden Ausländer Deputirte an die provisorische Regierung ab, um der letzteren ihre Theilnahme, der Nation ihre Bewunderung u. s. w. auszudrücken. Dies thaten auch die hier anwesenden Norweger, und an ihrer Spitze stand *Ole Bull*, der noch kurz vor dem Ausbruche der Revolution einige Conzerte mit vielem Eclat gegeben hatte; der nordische Geiger soll bei jener Gelegenheit ganz tapfer gesprochen haben. — Eine andere Deputation, welche die hiesigen Instrumentmacher (ein in der That ganz respektables Corps) an die Regierung sendeten, bestand aus den Herren *Kriegelstein*, *Pape* und *Pleyel*. — Wie aber die lebendigste Theilnahme an den politischen Dingen hier alle Stände durchdringt, ersieht man z. B. aus einem Rundschreiben, welches *P. Musard*, Adjunkt des Maire von Auteuil, in diesen Tagen an seine Standesgenossen, die Musiker des Seine-Departements, erlassen hat; er fordert sie auf, von dem auch ihnen zustehenden allgemeinen Wahlrechte zur Nationalversammlung Gebrauch zu machen, und zwar zunächst vorbereitende Versammlungen zu halten, um wo möglich alle Stimmen der Musiker auf einen Einzigen zu vereinigen. Da hätten wir denn eine politische Harmonie im allereigentlichsten Sinne. Uebrigens zeigen die Musiker auch schöne Beispiele nationaler Hingebung. So hat *Panseron* von seinem Jahresgehalt als Professor am Konservatorium der Musik ein Drittheil der Regierung zur Verfügung gestellt. Nicht minder erwähnenswerth ist die Handlung der Herren *Brandus u. Comp.*, Musikalienhändler und Verleger der Revue musicale, welche den Reinertrag aus dem Musikalienverkauf einer ganzen Woche für die Opfer der drei grossen Februartage bestimmten.

Dass die frühere „Académie royale de la musique" in eine „Opéra national" umgewandelt worden ist, wissen Sie bereits. Man gibt darin unter Anderem auch ein grosses Drama: „La Révolution" mit Musik von verschiedenen Tonsetzern. Ferner eine Gelegenheitsoperette: „Les Barricades", mit Musik von *Pilati* und *Gautier*. Dies hindert jedoch nicht, dass auch ein neues Ballet: „La jardinière de son Seigneur" mit nebenher läuft oder vielmehr tanzt, die Musik dazu ist ebenfalls von *Pilati*. (Beiläufig gesagt, ist dieser *Pilati* derselbe, der im Jahre 1839 in Gemeinschaft mit *Flotow* die Oper: „Le naufrage de la Meduse" komponirte. Der deutsche Associé ist seitdem berühmter geworden als der französische.) Es scheint aber auch der „Nationaloper" sowie den übrigen Theatern eine Revolution bevorzustehen. Der Minister des Innern hat eine „Commission nationale des théâtres" niedergesetzt, welche alle auf Einrichtung und Verwaltung der Bühnen bezüglichen Fragen untersuchen soll: Privilegien, Staatsunterstützungen, Kautionen, Censur, Freibillets u. s. w. In dieser Kommission sitzt ein von der Regierung ernanntes Mitglied und ausserdem elf andere Sachverständige, worunter die dramatischen Schriftsteller *Felix Pyat*, *Mélesville*, *Etienne Arago*. Ferner haben die Direktoren der Nationaloper, die Herren *Duponchel* und *Roqueplan* die Erlaubniss erhalten, auf den elysäischen Feldern ein Theater für Oper und Ballet zu errichten, welches durch sehr niedrige Eintrittspreise auch der ärmeren Klasse die Circenses gewähren soll — gesetzt auch, sie hätten Panem nicht. Dafür haben aber die Herren *Adam* und *Mirecourt* die Leitung des dritten lyrischen Theaters niedergelegt, und zwar in

die Hände einer Gesellschaft, welche fortan das Unternehmen ausbeuten wird, indem sie zwischen Opern und militärischen Stücken abwechselt. Ein bisheriges Privattheater, das der Tuilerieen nämlich, das gegen 2000 Menschen fasst, wird in eine „Salle nationale des concerts“ verwandelt.

Hatte ich Recht, wenn ich oben sagte, das revolutionäre Prinzip durchdringe auch die Tonkunst? Sogar in die ehrwürdigen Räume des Conservatoir's hat es sich Eingang zu verschaffen gewusst; in dem fünften Concerte desselben führte man den Chor: „Affranchissons notre patrie“ aus *Weber's* Euryanthe auf. Die besorgten Dilettanti durchblätterten eifrig den Klavierauszug der Oper, um darin einen Chor zu finden, der mit diesen Worten anfängt, sie fanden aber nichts, bis ihnen Einer sagte, man könne auch zu romantischen, chevaleresken Tönen einen modernen, revolutionären Text machen.

Um aber mit einer friedlichen Mittheilung diesen Revolutionsbericht zu schliessen, bemerke ich Ihnen noch, dass der Comité général der „Association des artistes musiciens“ drei neue Pensionen bewilligt hat, und zwar zwei davon an Künstler, die, ehe sie zu den Pariser Orchestern gehörten, alle Feldzüge des Kaiserreichs als Militärmusiker mitgemacht haben. Wahrhaftig! schon wieder Palmen und Revolution! und unter unsern Fenstern erklingt auch schon wieder die Marseillaise! O, es ist eine schwere Zeit!

Nachschrift. So eben erscheint folgender Erlass des Ministeriums des Innern: „Der Regierungskommissär beim Theater der Republik (ehedem Théâtre français) ist ermächtigt, in sehr kurzen Zwischenräumen Gratisvorstellungen zu geben. Hiebei sollen die grössten Meisterwerke der französ. Bühne von den vorzüglichsten Künstlern des Theaters gegeben werden. In den Zwischenakten soll das Orchester nationale Weisen und Gesänge ausführen. Der ganze Saal wird in numerirte Sperrsitze eingetheilt; für jeden Sperrsitz wird ein Billet angefertigt; diese Billets werden in gleicher Anzahl an die 12 Mairien von Paris, an das Stadthaus und an die Präfektur vertheilt, um von diesen den Werkstätten, den Clubs und den Schulen, sowie den einzelnen Bürgern zugeschickt zu werden; unter ihnen entscheidet das Loos.“ — Die Kunst wird also fortan nicht mehr ein Privilegium der Reicheren sein, sie wird populär werden. —

RECENSION.

Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncello. Gekrönt mit dem von dem Musikverein in Mannheim ausgesetzten Preise, komponirt von *Vincenz Lachner*. Op. 10. Preis 6 Fl. Mainz, bei *Schott's Söhnen*.

Mit ganz vorzüglichem Interesse hat sich Ref. wiederholt mit dieser trefflichen Arbeit beschäftigt, welche unstreitig zu den tüchtigsten und gediegensten ihres Faches gehört. Wenn sich so, wie es hier der geehrte Herr Verfasser in rühmlichster Weise bethätigt hat, glückliche Erfindungskraft, geläuterter Geschmack, solide Kunstrichtung, gründliche technische Durchbildung mit beharrlichem, in die Tiefe dringendem Fleisse der Arbeit verbinden, dann kann das Resultat stets nur ein erfreuliches sein — und dass in diesem Quartette ein erfreuliches, ja ein höchst erfreuliches Kunstprodukt dargeboten sei, davon wird man sich sogleich beim ersten Ueberblicke der Partitur, welche in löblicher Weise zugleich mit der Klavierstimme gegeben ist, überzeugen. Sämmtliche vom Verf. ergriffene Themate sind interessant, ansprechend und ergiebig; sie stehen durch alle Theile des Werkes hindurch in idealer wie in formaler Hinsicht in einer so innigen Beziehung und Wahlverwandtschaft zu einander und sind fast durchgehends so fleissig ausgebeutet, so geschickt und glücklich unter einander kombinirt, verarbeitet und verwoben, dass das Ganze gleich wie ein herrlicher Edelbaum erscheint, der in allen seinen Aesten und Zweigen, Blättern, Blüten und Früchten, in welchen mannichfaltigen Gruppirungen sich auch diese darstellen mögen, dennoch aus einer Haupt- und Grundwurzel seinen Kern und seine Lebenssäfte gewonnen hat, und welchen man, je aufmerksamer man ihn betrachtet, je sorgfältiger man ihn zergliedert, desto fester und inniger in sich selbst verwachsen findet. So hat denn die wundersam herrliche Kunst der sogenannten thematischen Arbeit, wie sie allmälig der Genius, das tiefe Kunstverständniss und der beharrliche Fleiss der grössten Tonmeister in der neueren europäisch-abendländischen Musik herangebildet und wie sie vorzüglich in *Beethoven* ihren Kulminationspunkt erreichte, hier aufs Neue einen Triumph gefeiert. Angesichts dessen die Salonprodukte jener musikalischen Tapetenfabrikanten, welche nicht über die tausendfach wiederholten Passagenmuster der Etude hinauszudringen vermögen und welche selbst auch dann, wenn sie sich dann und wann einmal an die Sonatenform heranwagen, nichts zu Stande bringen, als locker zusammengeschobene Klavierlieder- und Etudensätze, in ihrer ganzen unaussprechlichen Blösse und Armseligkeit erscheinen.

Wollten wir das günstige Urtheil, das wir über dieses Quartett fällen müssen, welches wir übrigens erst beim Abschreiben des Titelblattes als ein gekröntes erkannten, durch Notenbeispiele im Einzelnen belegen, so würden wir uns genöthigt sehen, einen grossen, ja den grössten Theil des Werkes auszuschreiben, und wir ersuchen daher unsere kunstverständigen Leser, selbst der Partitur ein aufmerksameres Studium widmen zu wollen, welches namentlich von jüngeren Komponisten gewiss nicht ohne vielfachen Gewinn geschehen wird. Diejenigen unter den Letzteren, welche selbst noch mit ihren glücklich erfundenen und reichbegabten Themen nichts anzufangen wissen, deshalb von einem zum andern springen und dadurch zuletzt nichts als ein buntes *Mixtum compositum* ohne innere Einheit, ohne nothwendigen organischen Zusammenhang erzeugen, mögen zumal den ersten und letzten Quartettsatz des Herrn *V. Lachner* Takt für Takt genau durchgehen und sich dabei überzeugen, wie unerschöpflich reich und

Digitized by Google

ergiebig sich auch ein scheinbar einfaches Thema bei fleissiger und sorgsamer Benutzung seiner Motive und Motivtheile verarbeiten und ausspinnen lässt.

Nach unseren bisherigen Andeutungen könnten vielleicht manche unserer resp. Leser auf die Vermuthung gerathen, dieses Preisquartett sei lediglich ein ungeniessbar gelehrtes, aus dürrer, saft- und kraftloser Reflexion hervorgegangenes Werk, wie deren allerdings manche in neuester Zeit zu der Ehre der Krönung gelangt sind — allein es ist durchgehends, wenn auch nicht in einem grossartig erhabenen, doch in einem edlen, charaktervollen und dabei klaren und fliessenden Style gehalten und eben so ansprechend für das sinnliche Ohr, als anregend für das Gemüth, wesshalb es denn auch bei einigermaassen vorgebildeten Dilettanten gewiss grossen Anklang finden wird, und dies um so mehr, da die Klavierpartie keine grösseren Schwierigkeiten zu überwinden giebt, als dies etwa bei den Klavierquartetten von *Beethoven*, *Ries*, *M. v. Weber*, *R. Schumann* u. A. der Fall ist, welchen es sich in würdiger Weise anreiht. Es besteht aus 4 Sätzen. Der erste, ein Allegro ma non troppo, Gmoll, C-Takt, erscheint uns in seiner edlen und würdigen Haltung und überaus sorgfältigen Ausführung als die Krone des Ganzen. Der zweite, ein humorreiches, sehr gefälliges Scherzo aus derselben Tonart in ¾ Takt, wird auch den Nichtkenner für sich gewinnen. Der dritte, ein Adagio ma non troppo, Esdur, ¾ Takt, strömt voll reichen, gemüthvollen Gesanges. Doch hätten wir hier dem so schön und sinnig beginnenden Thema vom 5. Takte an eine gewichtvollere Wendung gewünscht. Der vierte Satz ist ein Allegro in Gmoll, C-Takt, voll feurig aufsprudelnden Lebens; das Hauptmotiv ist in sehr geschickter und sinniger Weise dem Hauptthema des ersten Satzes abgewonnen. —

Wir werden uns von Herzen freuen, wenn es uns vergönnt ist, den Herrn Verf. bald auf's Neue als Schöpfer eines gleich gediegenen Werkes zu begrüssen. — Die Ausstattung ist würdig. Der *Referent*.

Feuilleton.

Am 9. März fand die Eröffnung des königlichen italienischen Theaters zu London im Coventgarden Statt. *Rossini's* Tankred war die Eröffnungsoper; die Damen *Alboni*, *Ballini*, *Persiani*, die Herren *Mei* und *Polonini* hatten die Hauptrollen. Der Orchesterdirektor *Costa* hatte die Instrumentation überarbeitet (!)

Die auch in diesen Blättern erwähnte achtjährige Pianofortespielerin *Nanchetta Merli* aus Italien hat in Paris Bewunderung erregt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Zum Besten der Hinterbliebenen
der heldenmüthigen Opfer des 16. 17. 18. März.

Binnen drei Wochen erscheinen

Gesangs-Album.

Das neue preussische Volkslied und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Piano komponirt von *Grell*, *Gumbert*, *Gruben*, *Hoffmann*, *Jähns*, *Krebs*, *Kühler*, *Kücken*, *Mücke*, *Neidthardt*, *Rungenhagen*, *Stern*, *Aug. Schäffer*, *Truhn*, nebst einer Reliquie von *Mendelssohn*.

Pränumer.-Pr. 1 Thlr. (Ladenpr. 2 Thlr.)

Album für Pianoforte-Musik.

Komponirt von *Döhler*, *Heller*, *Johann Gungl*, *Kullak*, *Liszt*, *Stiefensand*, *Wagner* etc.

Pränum.-Pr. 1½ Thlr. (Ladenpr. 3 Thlr.)

Die Namen der resp. Beförderer werden vorgedruckt.

Alle solide Musik- und Buchhandlungen nehmen Pränumeration und Bestellungen an.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette

für 2 Viol., Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe.
Heft 8. Subscriptionspr. 1 Thlr. (Alle Musikalien- und Buchhandl. nehmen darauf noch Subscription an.)

1848er Verlags-Bericht Nr. 4
von
Schuberth & Comp.
Hamburg und Leipzig.
Enthaltend interessante und gehaltvolle Nova.

Beethoven, L. v., Sonate pathétique p. Piano. op. 13. Prachtausgabe. 20 Sgr.
Berens, Herm., „Utile et agréable," 6 Etudes enfantines p. Piano. op. 5. 10 Sgr.
Krebs, C., „Seemanns Liebchen," Lied, für Pianoforte übertr. vom Komponisten. 15 Sgr.
Lindpaintner, P. v., „Roland," Romanze f. Gesang mit Orchester-Begleit. in Partitur. 20 Sgr.
— — dieselbe, Orchesterstimmen. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — dieselbe f. Gesang mit Guitarre. 7½
Schindelmeisser, L., „Vergissmeinnicht," Lied mit Pfte. 5 Sgr.
Schmitt, J., „Zur Aufmunterung f. die ersten Anfänger." 20 leichte Tonstücke f. Pfte. op. 325. Heft 5. 15 Sgr.
Schuberth, C., „Ave Maria Stella," f. Gesang mit Pfte. 5 Sgr.
Sponholtz, A. H., „Der Liebesblick," Lied f. Sopran oder Tenor mit Pfte. op. 25. No. 2. 7½ Sgr.
— — dasselbe f. Alt oder Bariton. 7½ Sgr.
— — Portrait (nach dem Leben gez.) 15 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. **Nr. 16.** 1848

Inhalt: Paris, die Revolution und die Kunst. — *Nachrichten*: Aus London. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Paris, die Revolution und die Kunst.

Von Dr. F. S. Bamberg.

Die materielle Lage der französischen Gesellschaft ist durch die letzte Revolution dergestalt in Gefahr gekommen, dass man auf die Verschönerung des Lebens und also auch auf das höchste Mittel dazu, auf die Kunst, förmlich verzichtet hat. Man könnte diese Thatsache nach einer so ungeheueren Umwälzung natürlich finden, wenn vorauszusehen wäre, dass sie nicht länger dauern werde als der erste Schreck, aber leider steht eine andere Barbarei bevor: da die Musik in Paris eigentlich nur Luxussache war, so wird man die erlittenen Verluste in Aktien und Renten auch an ihre Unkosten wieder zu ersetzen suchen. Noch mancher Wind wird uns vor die Nase wehen, bevor die Logen in der italienischen Oper wieder von lackregarnirten Brillanten blitzen und ehe, um von den beiden Extremen des musikalischen Geschmackes zu reden, der Conservatoirsaal wieder von dem alten Feinschmeckerpublikum garnirt sein wird, werden wir noch wunderbare Dinge in Paris erleben. Dasselbe System, nach welchem man durch Verstecken und Verpacken des Geldes die Finanzkrisis beschleunigt und zu den schlimmsten Konsequenzen gebracht hat, zerstreut nun auch die Künstler in alle Winde, und diese erleben direkt die Folgen ihres Kultes, wenn die reiche Bourgeoisie, der sie einst aufspielten, sie dem Mangel preisgibt. Die Leute haben Louis Philipp fallen lassen, und während sie mit der einen Hand den Hut schwenkten, haben sie mit der anderen das Geld versteckt und der jungen Republik den Laufstuhl weggenommen; wie sollten die sich noch um die Kunst kümmern? Jetzt seht zu, wie ihr in den Hafen kommt, ihr Künstler, geht nach London und lasst euch auf dem Jahrmarkte der Musikanten zu Brei drücken, kommt dann wieder nach Paris mit leeren Taschen zurück und versucht es, den verlorenen Stunden nachzulaufen; ihr werdet zuletzt die Leere im Inneren schon gewahr werden und euch sagen müssen: wir sind am Ende nur Arbeiter wie Alle, die jetzt brotlos sind, welch' ein Recht haben wir, Nahrung zu verlangen, wenn die Arbeit nicht geht? Wäret ihr aber mehr als blose Arbeiter, denn würde euch die grosse Zeit, in der wir leben, nicht allein nicht niedergeschlagen, sondern erheben, ihr würdet in den äusseren Ereignissen, in der Morgenröthe der Freiheit am Ende nur die inneren, den Drang nach Freiheit sehen, den die kämpfenden Elemente im Künstler immer haben sollen.

Man macht sich keine Vorstellung von der Philisterhaftigkeit der Künstler und namentlich der Musiker in Paris, es wäre die reinste Ironie, wenn man ihnen Begeisterung für die Republik zuschreiben wollte. Eigentlich steckt hinter ihrer ewigen Frage: „Was wird aus der Kunst werden?" doch nur die des Einzelnen, „Was wird aus mir werden?" nicht einmal die allgemeinere: „Was wird aus uns werden?"

Am würdigsten benahm sich in den ersten Tagen der Krise der Eigenthümer der musikalischen Zeitung, *Brandus*, der die erste Nummer, die von seinem Journal nach der Revolution erschien, dazu benutzte, den Künstlern Muth zuzusprechen. In dem betreffenden Artikel hiess es unter Anderem: „Es war uns daran gelegen, schon durch die blose fortgesetzte Veröffentlichung der musikalischen Zeitung zu beweisen, dass die Kette der artistischen Arbeiten nicht zerrissen ist. Wenn das Wort Republik noch Jemand erschrecken konnte, so wäre es bei den Musikern am Wenigsten der Fall, denn diese haben während der grossen französischen Republik unsterbliche Werke hervorgebracht. Sogar das Conservatoir ist während der Republik gestiftet worden. Gewiss wird auch die neue Republik in der musikalischen Kunst eines ihrer schönsten Ruhmesmittel sehen und sich ihrer zu ihrem Fortschritte bedienen u. s. w." Es scheint aber, als ob die Künstler diesmal an diese Kultur der Kunst während der Republik nicht glauben wollten. Sie brechen dabei den Stab über die sogenannte Bourgeoisie, indem sie dieselbe für egoistischer und barbarischer halten als die während der grossen Revolution gestürzten Adelsaristokraten. So ein Pariser Börsenmensch lässt am Ende doch nur der Mode wegen Musik in seinem Hause treiben. Die Töchter, für die es sonst ein Titel beim Heirathskontrakte war, wenn sie sich Schülerinnen von dem oder jenem bedeutenden Klavierspieler nennen konnten, haben jetzt genug gelernt, der Papa muss sparen und der Lehrer wird abgeschafft. So sind in diesem Augenblicke die meisten Musiker in Paris brotlos.

gitized by Goo

Gestern war *Duponchel*, einer der Directoren der Oper (jetzt Théâtre de la nation) bei *Ledru-Rollin*, dem Minister des Innern. Er zeigte ihm den Kontrakt mit *Meyerbeer*, demzufolge der Prophet aufgeführt werden soll, und das Engagement von *Roger* und Mad. *Viardot*. Nun, Citoyen Minister, sagte er, lassen Sie uns bis dahin nicht verhungern, ich sage Ihnen unseren Untergang prophetisch voraus, wenn Sie uns kein Geld geben. Geld habe ich nicht, sagte *Ledru-Rollin*, Geld haben wir Alle nicht, hoffen aber welches zu kriegen; also, lieber Herr *Duponchel*, warten Sie, Sie warten auf mich und ich auf Frankreich.

Vorgestern Abend hat der Opéra national geschlossen, die komische Oper soll diesem traurigen Beispiele nächstens folgen. Die meisten Theater machen im Augenblicke ihre Kosten nicht. Concerte finden fast gar nicht Statt.

Die beiden ersten Revolutionsbälle. Der erste Ball der Revolution fand in den Tuilerieen Statt. Etwa 200 Citoyens waren nach dem stürmischen Tage, der das Schloss mit Menschen aus allen Ständen überschwemmt und seine Möbeln der Zerstörung preisgegeben hatte, in den Tuilerieen „als Sicherheitswache" zurückgeblieben. Am 24. Abends konnte jeder Bewaffnete in die Tuilerieen und auch mir öffnete mein blank gezogener Stockdegen das Gitter der Rue Rivoli. Im Hofe war kein Mensch zu sehen, nur einige königliche Wagen brannten in düsterem Feuer, und Strassenjungen ergötzten sich daran. Als ich mich dem Erdgeschosse näherte, fand ich an jeder Thüre Volkswache, die mich Anfangs nicht einlassen wollte. Da kamen aus einer Seitenthüre vier ganz junge Menschen mit leeren Körben und Krügen heraus und luden mich ein, sie anzuführen, sie wollten „Vivres" (Lebensmittel) holen. Züge der Art waren während der Revolution nämlich sehr gewöhnlich, und wo das Volk einen anständig gekleideten Menschen in seiner Mitte sah, wählte es ihn zum Führer bei dieser oder jener Expedition. Ich hatte am Tage der Keller- und Küchenplünderung vom Garten aus zugesehen und wusste also, wo etwas zu holen war. Ich kam mir in diesem Augenblicke vor wie Simplicius Simplicissimus, der auf Beute ausgeht. Im Keller angelangt, watete ich bis an die Knöchel in ausgelaufenem Wein, in welchem etwa ein Dutzend Menschen schlafend lagen, von denen ich nicht begreifen kann, wie sie nicht erstickt oder ertrunken sind. Einige hatten auch die Küchenpfannen als Helme auf dem Kopfe. Eine Art Kommissair gab den vier Männern allerlei Proviant, Wein, Schinken, [illegible] und einen von Wein durchnässten Pudding, der, da er zerfiel, *ex tempore* in der Küche verspeist wurde. Ich benutzte nun diese Gelegenheit, mit in das Erdgeschoss zu kommen, und war nicht wenig erstaunt, hier die Treppen von einer offenbar improvisirten Volkswache besetzt zu finden. Man liess sogar einen Trupp Nationalgarde nicht in den Korridor der Treppe. Ich ging nun zur Seitenthüre hinaus in den Garten und sah hier — den ersten Revolutionsball. Ein paar Hundert Menschen von dem unheimlichsten Wesen tanzten mit dem an diesem Tage losgelassenen Weibsgesindel aus St. Lazare den ekelhaftesten Cancan. Nie werde ich diese Hetze vergessen. Auf demselben Balkon, nach dem ich hinaufschaute, hatte ich die Familie Louis Philipps bei den Mai- und Juliconcerten zu wiederholten Malen sitzen sehen, und von derselben Stelle aus wohnte ich in einem dieser Concerte dem letzten Attentate auf Louis Philipp bei. Die Ballgeber waren dieselben, die länger als 14 Tage in den Tuilerieen blieben und nur unter der Bedingung herausgehen wollten, dass man sie nicht untersuchte und dass man ihnen dafür, dass sie, wie sie sagten, den Brand des Schlosses verhindert hätten, eine Prämie von 800 Franken gäbe. Die Regierung musste mit diesen Menschen, die mittels der unterirdischen Gänge das Schloss in die Luft zu sprengen drohten, förmlich parlementiren; als sie endlich die Tuilerieen verlassen hatten, wurden sie verhaftet, und die meisten von ihnen, die man als entlaufene Sträflinge erkannte, in die Gefängnisse zurückgeschickt.

Dies war der erste Revolutionsball, der zweite fand im Wintergarten Statt und sollte eigentlich von der Nationalgarde gegeben werden. Diese hatte sich aber nur spärlich eingefunden: denn das Herz des Spiessbürgers ist so wenig bei der Republik, dass sie es für wahre Ironie hielten, wenn sie ihren eigenen Sturz mit einem Balle feiern sollten. Der kolossale Wintergarten, eine der Zierden von Paris, war mit den Emblemen der Republik prachtvoll, fast zu überladen dekorirt. Komisch war folgende Zusammenstellung von Inschriften, die offenbar keinen höheren Autor als etwa den Gärtner der Anstalt haben konnten: *Confiance*, *Médéah*, *Probité*, *Isly*, *Honneur*, *Milia*, *Alger*, *Gloire*, *Mogador*, *Armée*, *Tanger*, *Union*, *Taya*, *Liberté*, 27. 28. 29 *Juillet*, *Fraternité* 22. 23. 24 *Février*, *Egalité*, *Constantine*, *Patrie*, *Amour*, *Force*, *Smala*, *Victoire*, *Anvers*, *Courage*, *Ulm*, *Concorde*, *Peuple*, *Mazagran* und *Ermite*. Welch ein Unsinn! Die Damen der Mitglieder der provisorischen Regierung trugen alle dreifarbige Abzeichen. Die *Rachel* sollte kommen und die Marseillaise singen, sie kam aber nicht und Statt ihrer sang das Publikum die Hymne. Auch die Girondins, der Chant du départ und mehrere andere patriotische Chöre wurden abgesungen, aber nicht mehr als abgesungen, denn Begeisterung war nicht vorhanden.

Revolutionslieder, Heroismus Castil-Blaze's. Wachtposten bei Robert der Teufel. Bedeutende neue Revolutionslieder sind eigentlich nicht aufgetaucht, die Girondins, die aus dem Chevalier de maison rouge von *Dumas* genommen sind und gleichsam zur Marseillaise der Februarrevolution wurden, werden Sie wohl bereits kennen. Der Anfang des Chores ist über alle Maassen trivial und hört sich wie eine jener modernen italienischen Opernmelodieen an. Besser ist der zweite Theil, das

Mourir pour la patrie
c'est le sort le plus beau,
le plus digne d'envie.

Das Lied ist übrigens deswegen merkwürdig, weil es kurz vor dem Ausbruche der Revolution bedeutend in die Massen gedrungen war und ihre Gemüther kriegerisch stimmte. Der Chant du départ, vor Allem aber

Digitized by Google

die Marseillaise, sind die Lieblingslieder der Insurgenten geblieben. Das Pariser Volk hat immer für kurze Zeit einen Lieblings-Chanson, und es ist wirklich ein seltsamer Kontrast, dass der letzte vor der Revolution den bekannten Refrain hatte:

Vive le Roi! (bis)
Le roi ne veut pas de moi u. s. w.

Auf den bekannten Air du Tra la la, der vor einem Jahre in der Mode war, erschien ein Spottlied auf die gestürzte Regierung, das so schliesst:

D'un jour si glorieux honorons tous le ciel
Et louons Lamartine à la bouche de miel
Puis Marie, Arago, Garnier-Pagès, Crémieux,
Du nom républicain apôtres si radieux,
sur l'air du tra etc.

Sans oublier encor Ledru Rollin, Dupont
Albert, Marrast, Louis Blanc et Ferdinand Flocon,
Ces prophètes bénis de la Fraternité,
Ces vrais soutiens du Peuple et de la Liberté,
sur l'air du tra etc.

Höchst komisch ist folgende Strophe:

Le peuple de temps en temps lui disait: Sire, dis donc,
Croyez vous pas donner un grand pour un dindon?
Vous nous aviez promis la poule au pot,
Et vous nous fait' toujours avaler vot' Guizot.

Auf den Chant des Girondins hat man einen Chant des Montagnards gemacht, den ich hier folgen lasse:

Le temps n'est plus où les peuples esclaves
Courbaient le front devant les oppresseurs,
La Liberté veut briser leurs entraves,
La Liberté veut d'ardents défenseurs,
Allons, debout! Français, plus d'inertie!
Des tyrans bravez enfin le courroux!
Sous les drapeaux de la Démocratie,
L'heure a sonné, Parisiens, rangez-vous!

L'heure a sonné. Ladas, ce monstre infâme
Qui si longtemps nous entraîna aux fers,
Sous les efforts de l'active RÉFORME
Va s'écrouler, étouffé dans ses draps.
Les vrais enseignes de la foule grossie
A l'ennemi portent les premiers coups.
Sous les drapeaux etc.

Rangez-vous tous! que pas un ne recule,
— — — — — — — — —
Accomplissons cette tâche d'Hercule,
Que le succès couronne ce moment!
Le cœur brûlant de la jeune Helvétie
Est de triomphe et fait des vœux pour nous.
Sous les drapeaux etc.

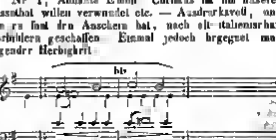
Tournons les yeux vers le Sud qui se lève!
Naple et Palerme, après un long sommeil,
Pour nous montrer comment finit ce rêve,
En traits de sang impriment leur réveil.
Leurs atmosphères ont enfin éclairci
Les peuples tombés et ceux à leurs genoux
Sous les drapeaux etc.

Peuple debout! Paris, reprends tes armes,
Combats, triomphe, et montre à tes tyrans,
Aux jours de lutte et de grandes alarmes
Ce que tu veux, et la part que tu prends.
Frappons au cœur leur coupe meurtrière,
Peuple indompté, c'est le devoir de tous.
Sous les drapeaux de la Démocratie,
L'heure a sonné. Parisiens, rangez-vous!

Herr *Gaillard* in Berlin ist so gütig gewesen, auf meine Anfrage über den Ursprung der Marseillaise zu antworten. 3 Tage vor der Februarrevolution traf ich Herrn *Castil Blaze*, der die Frage angeregt hatte, im Palais royal (alten Styls) und theilte ihm die Ansicht des Herrn *Gaillard* mit. Er erzählte mir nun ein Langes und ein Breites über den Ursprung der Hymne, die er mit aller Gewalt nicht *Rouget de Lisle* zuschreiben will, und versprach mir einen Aufsatz darüber für Ihre Zeitung, den ich alsdann übersetzen sollte. Ein Freund von mir, der zugegen war, fing nun, da die Reformgährung eben das Stadtgespräch bildete, von Politik zu reden an und schimpfte in seiner guten republikanischen Weise herzhaft auf *Guizot*. Da sah uns *Castil Blaze* auf ein Mal wie zwei verdächtige Menschen an und sagte: Hören Sie, *B.*, ich will mir's mit dem Aufsatze über die Marseillaise doch noch überlegen, *Der Kerl* lässt mich am Ende einsperren. —

NACHRICHTEN.

Aus London, im März. Das erste philharmonische Conzert dieser Saison wurde mit einer Symphonie eröffnet, deren Komponist dem englischen Publikum noch ganz unbekannt war. Wer ist *Hesse*? frugte ein Gentleman aus Hanover Square meinen Nachbar vor Beginn der Musik. Dieser, sehr bewandert in der musikalischen Literatur, wie es schien, antwortete sogleich: *Hesse* ist Organist in Breslau, nicht viel jünger als unser Jahrhundert, Schüler von *Rink* und *Spohr*, und hat schon mehr Werke geschrieben als er Jahre zählt. Bei dem Namen *Spohr* spitzte mein Gentleman das Ohr, und starrte alle vier Sätze der Symphonie hindurch aufmerksamst in das Orchester hinein. Als die Musik geendet, äusserte er sich folgendermaassen: „Trocken wie ein alter Zwieback! die Menuett das beste Stück, wie oft in Symphonieen. Es scheint zu Hervorbringung einer guten Menuett kein Genie nöthig zu sein. Das Larghetto zusammengeflickt und gedehnt. Dieses Werk ist eine schaurige Erzählung von dem Zustande der Instrumentalmusik in Deutschland!" Das war das Urtheil meines Gentlemans aus Hanover Square über die Symphonie von *Hesse*. Was ich dazu sage? Aufrichtig gestanden, sie hat mich kalt gelassen. Der Komponist hat nicht Fantasiefonds genug, um in dieser Farbe zu glänzen. An demselben Abende hörten wir auch die zweite Symphonie von *Mendelssohn*. Sie wurde ausserordentlich gut ausgeführt und enthusiasmirte das Publikum. Das Andante musste wiederholt werden. — Ausser den zwei Symphonieen wurden noch zwei Ouverturen gegeben, die zu „Euryanthe", welche ebenfalls da Capo gespielt werden musste, und die zu „Prometheus". Ferner war zu hören *Beethoven*'s herrliches Es dur Concert, welches Herr *Anderson* vortrug, und ein Violinconzert, komponirt und gespielt von Herrn *Sainton*. Letzterer ist ein guter Virtuos, aber ein gewöhnlicher Komponist. Als Sängerinnen traten auf Miss *A. Williams* und Sgra *Alboni*. So erfolgreich die englische Lady mit ihrer lieblichen Stimme die Scene aus *Spohr*'s „Zemire und Azor", in welcher die Sängerin einen schweren Kampf mit dem Orchester zu bestehen hat,



ausführte, so sehr quälte sie uns durch den schlaffen Vortrag ihres Parts in dem Duett aus „Semiramide", welches sie mit Sgra *Alboni* sang. Letztere trug allein vor: „Voi che sapete", welches sie wiederholen musste, und „Pensa alla patria" aus „L'Italiana". Ihre Mitteltöne verbessern sich wieder, obgleich sie die frühere Schönheit noch lange nicht wieder erlangt haben. Wahrscheinlich hat sie diese durch ein unnatürliches Hinaufzwängen in höhere Tonlagen geschwächt. Ihre Stimme ist ein Contralt, und daraus macht kein Gott und keine Anstrengung einen hohen Sopran. Aber die Sänger bilden sich nur gar zu gern ein, sie dürften alle Stücke singen, deren Töne sie hervorbringen können. — Das Orchester war durchgängig ausgezeichnet.

Uebrigens sieht man an diesem Concertprogramm wieder, was die Engländer noch in der Musik auszuhalten im Stande sind. Dass sich die Meisten dabei auf den Tod langweilen, ist gewiss, aber sie halten aus!

RECENSIONEN.

Ernst Köhler, Motette „Den Blick empor" (Text von *Hohlfeldt*) für vier Männerstimmen, mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers, auch mit beliebiger Verstärkung von Blechinstrumenten, komponirt und dem K. Pr. Hofkapellmeister *W. Taubert* in Berlin zugeeignet. Op. 74. Nr. 9 der gedruckten Motetten und Kantaten. Berlin und Breslau, bei *E.* und *G. Bock*. Preis für Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Sgr. Die Singstimmen allein 10 Sgr.

Ungeachtet des beschränkten Umfanges, in dem sich die vier Singstimmen bewegen, hat der Verfasser dennoch die Selbständigkeit der Stimmführung nach Möglichkeit zu behaupten gesucht, und Nachahmungen, Eintritte der Stimmen nach einander, gegeben. Dem zweiten Uebelstande, der Monotonie (welche der Männergesang besonders gegen den Chorgesang behauptet), ist er durch die Begleitung der Orgel (oder des Klaviers) entgegengetreten, hat dies noch mehr gehoben und belebt durch beliebige Verstärkung des Chores Nr. 1 mit 2 Trompeten und 2 Hörnern in Es, drei Posaunen und Pauken. Genannter Chor, Esdur 4/4 Allegro maestoso, ist brillant und effektreich, voll männlicher Kraft, und macht durch seine spätere Wiederholung zugleich wiederum den Schluss des Ganzen. Der hierauf folgende Satz Cdur 4/4, Basssolo, hat an wenig lyrischen, mehr reflektirenden, räsonnirenden Text, und mag darum dem Verf. auch Schwierigkeiten, ja Unannehmlichkeiten genug bei der Komposition dargeboten haben. Ungleich lyrischer ist schon der Text des nachfolgenden Soloquartetts *più lento religioso*, Adur 3/4, der auch der Fantasie des Komponisten schöne wirksame Wendungen entlockte, die nicht gemacht, sondern wahrhaft empfunden sind und den Weg zum Herzen finden. Man sieht, dass der Komponist hier mehr als beim vorigen Solo in seinem eigentlichen Elemente war, so mit Fleiss, ja mit Liebe erscheint dieser Satz gearbeitet. Sollte vielleicht der Inhalt des Textes ihn mit einer dunkeln Vorahnung seines Todes erfüllt haben, der ihn im vorigen Jahre der Erde entrückte? Wohl möglich. Wenigstens hat Referenten, der den Verf. als thätigen und geschickten Orgelkomponisten kennen und lieben lernte, die Durchsicht dieser Stelle mit inniger Wehmuth erfüllt. Eben dieselbe natürliche, schwungvolle Fantasie, die in seinen Orgelstücken waltet, trifft man hier wieder, die Ausführung ist nicht schwer, Alles Gründe genug, dass sich die Männergesangvereine für vorliegende Komposition interessiren, so wie dem verdienstvollen Tonkünstler noch in seinem Grabe dankbar sein werden. Verändert wünscht Ref. nur zwei Stellen: S. 9 Zeile 2 Takt 1 in der Begleitung den doppelten Querstand, der recht gut durch *gis* im Alt und *h* im Bass zu heben wäre, und die erste Harmonie auf Seite 13: *d b b g*, auch schon um des ersten Taktviertels wegen war hier mehr auf harmonische Vollständigkeit zu reflektiren, die durch ein den Mittelstimmen eingetheiltes *es* erreicht werden konnte.

Heinrich Dorn. Evangelische Kirchenmusik in vierstimmigen Chorgesängen nach Worten der heiligen Schrift, komponirt und Sr. Maj. dem Könige von Preussen, *Friedrich Wilhelm IV.*, in tiefster Ehrfurcht gewidmet. — 45. Werk. Bonn, bei *N. Simrock*. 1. Lief. (Charfreitag). Preis der Partitur 10 Sgr., der 4 Singstimmen 20 Sgr.

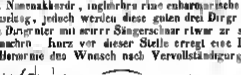
Der Verf. zeigt in den diese 1. Lieferung ausmachenden drei Chorgesängen viel Gewandtheit und Talent in Anwendung der melodischen und harmonischen Kunstmittel zum Ausdrucke der im Text herrschenden Idee. Es ist sogar originell darin zu nennen, nur ist zuweilen die Absicht dieses Strebens nach Originalität, wie nach Effekt überhaupt, zu sichtbar, denn im Gebrauche der Mittel, namentlich der harmonischen, zeigt sich zu viel vom *granum salis*, dass man etwas von Ueberreiz verspürt und sich dabei gesteht: mit etwas weniger Umständen wäre der Nagel wohl auch, und vielleicht gar noch besser auf den Kopf getroffen.

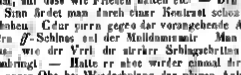
Nr. 1, Andante Emoll. Christus ist um unserer Missethat willen verwundet etc. — Ausdrucksvoll, und wie es fast den Anschein hat, nach alt-italienischen Vorbildern geschaffen. Einmal jedoch begegnet man folgender Herbigkeit:

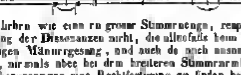
wo das Ohr wiederholt in vier Takten von der harmonischen Missethat recht eigentlich verwundet wird und zumal freilich auch recht sicher an die Textworte glauben lernt. Von besonderer Wirkung ist der Schluss (*pp*).

Nr. 2, Adagio, Fmoll. Sieh, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt. — Der obwohl kurze Text

Digitized by Google







ist hier auf eine mannigfaltige und effektreiche Art in Tönen wiedergegeben. Die Modulation wird einmal überrasch, hierzu stellen sich noch mit ihrer Schärfe zwei Nonenakkorde, ingleichen eine enharmonische Verwechselung, jedoch werden diese guten drei Dinge manchen Dirigenten mit seiner Sängerschaar etwas zu schaffen machen. Kurz vor dieser Stelle erregt eine Leere der Harmonie den Wunsch nach Vervollständigung:

Nr. 3, Andante con moto, A moll: Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten etc. — Den letzteren Sinn findet man durch einen Kontrast schön hervorgehoben: C dur piano gegen das vorangehende A moll und den *ff*-Schluss auf der Molldominante. Man sieht heraus, wie der Verf. die starken Schlagschatten liebt und anbringt. — Hatte er aber wieder einmal die Absicht, unser Ohr bei Wiederholung der obigen Anfangsworte durch [illegible] zu strafen, um der besseren Fühlbarkeit des Wortausdruckes willen?

Auch lieben wir eine zu grosse Stimmenenge, resp. bei Führung der Dissonanzen nicht, die allenfalls beim vierstimmigen Männergesang, und auch da noch ausnahmsweise, niemals aber bei dem breiteren Stimmenumfange des Chorgesanges eine Rechtfertigung zu finden hat:

Messen von *Joseph Haydn*, Klavierauszug. Nr. II. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Die resp. Verlagshandlung bringt hiermit eine neue Auflage von *Haydn's* Messen, von denen vorliegend bereits die zweite mit beigelegten Singstimmen erschienen ist. Werden durch die Wiederherausgabe überhaupt nicht nur jene Meisterwerke zum allgemeinen Antheile der musikalischen Welt neu in's Leben gerufen, so werden sie insbesondere durch diese Form, durch den Klavierauszug, allgemeiner für das Publikum, d. h. leichter zugänglich für Singvereine, für das Einstudiren überhaupt, indem doch manchem Dirigenten, wenn auch nicht die Fähigkeit, doch aber die Fertigkeit im Partiturlesen und auch Partiturspielen abgehen dürfte. Die ausser dem Klavierauszuge apart beigegebenen Singstimmen sind mit schönem, grossem Notenstich ausgestattet, ein Umstand, der sich wohl etwas selten jetzt noch vorfindet, gerade eben aber *Haydn* hiermit zu Gute kommt, den man auch um desto lieber singen wird. Es ist dies unverkennbar eine Aeusserung der Pietät von Seiten der Verlagshandlung, die sich schon durch die frühere wohlfeile und schöne Herausgabe der *Haydn*'schen Werke ein besonderes Verdienst erworben hat. Der Klavierauszug ist zwar nicht frei von einigen Stichfehlern, jedoch liegen diese meist so auf der Hand, dass sie Jeder leicht verbessern kann, weshalb Ref. mit speciellem Verzeichnisse gänzlich zurückhält. Bei der Stelle *Dona nobis pacem*, an zwei Orten mit Trompeten und Pauken begleitet, wird man unwillkürlich daran erinnert, als *Haydn*, von Jemand, der sich darüber verwunderte, befragt, sich in den Worten aussprach, er könne in seiner Freude über die himmlischen Dinge gar nicht anders schreiben.

***Moritz Brosig*, Domorganist zu Breslau, Fünf Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienste, komponirt und Herrn *Adolph Hesse* zugeeignet. Verlagseigenthum von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.**

Referent begegnet hier einem neuen, ihm zeither noch unbekannten Talente, das in seiner Art zu schreiben sehr demjenigen des im vorigen Jahre zu Breslau verstorbenen *Ernst Köhler* gleichkommt. Es leuchtet aus vorliegenden Orgelkompositionen fast ein und derselbe Geist und Schwung, dieselbe rege Fantasie, verbunden mit einer interessanten, d. h. vielseitigen, nie trocken oder langweilig erscheinenden, mitunter sogar originellen Durchführung des Themas. Dabei tritt das Polyphonische brillant und schlagend, als Kontrast gegen die einfachere Drei- und Vierstimmigkeit auf, und ist NB. nicht schwer in der Ausführung.

Nr. 1, Präludium aus F moll. Das Thema wird frisch und lebendig durchgeführt. Gegen den Schluss erscheint ein kühner fünfstimmiger Orgelpunkt. Die Harmonie ist oft frappant und blendend, ohne doch im Geringsten gesucht zu erscheinen. Nr. 2, Präl. aus G dur, gibt ein durchaus einfaches Thema (die vier Töne der Tonleiter), das dennoch mannigfaltig und kunstgewandt durchgeführt wird. Herzlich gern übersieht man dabei die Quinten der vorletzten Zeile. Nr. 3 und 4, Präludien aus H moll und G dur, wiederum mit schöner thematischer Durchführung; nur scheint vom letzten der Schluss etwas zu kurz und abgebrochen, auf einige Takte mehr käm's hier wohl an, wofür das beigefügte Rallentando nicht genug Entschädigung zu geben vermag. Endlich Nr. 5, Präl. und Fuge aus G moll. Er-

Digitized by Google

meres im ¾, abwechselnd auf einem und zwei Manualen zu spielen, hat hier ein selbständiges, d. h. durchaus nicht auf die nachfolgende Fuge bezügliches Thema. Bei nicht zu starken Registern ist es stark polyphonisch, mehr fünf- als vierstimmig gehalten, und nicht gerade so kurz wie die gewöhnlichen Fugenpräludien. Einige rhythmische Stichfehler sind hier zu verbessern, nämlich im Bass S. 7 die untere und S. 7 die obere Zeile, und in den Ober- und Mittelsystemen der beiden letzten Zeilen. Die Fuge ¹, mit vollem Werke ist klar und bündig. Die dem Comes sich bald nach seinem Eintreten unterstellende Gegenharmonie bildet in ihren lebendigen Sechzehntheilnoten zugleich das zweite Thema, welches in der Folge theils allein, theils mit dem ersten, meist in Achteln sich bewegenden Thema auftritt, und schon dadurch einen interessanten Gegensatz, so wie Wechsel veranlasst. Auf eine frappante, fast originelle Art stellt sich im 9. Takt vor dem Schlusse der Orgelpunkt ein. — Warum werden derlei Fugen gern gehört? Weil Fluss und geistiger Schwung darin ist, weil Alles so klar dabei vorliegt, dass selbst der Laie den thematischen Melodieen folgen kann und wird.

Als interessante Beigaben befinden sich 1) auf dem Titelblatte die Abbildung des Prospektes der in der Kathedrale zu Breslau befindlichen, von *Müller* neuerbauten grossen Orgel, und 2) auf der Rückseite dieser fünf Orgelstücke die ausführliche Disposition dieser Orgel (3 Klaviere und Pedal: 16, 14, 12 und 18 Stimmen).

Dessau. *Louis Kindscher.*

Geistliche Lieder und Motetten für den gemischten Chor und Orgel oder Pianoforte *ad libitum*. Für Gesangvereine, insbesondere für kirchliche Sängerchöre zum gottesdienstlichen Gebrauche an Sonn- und Festtagen u. s. w. Komponirt von *Gustav Siebeck*, Kantor und Musikdirektor zu Gera. 3. Werk. Preis 1 Thlr. 10 Sgr. Eisleben, bei *G. Reichardt*.

Dieses Heft enthält neben Liedern, gedichtet von *Mahlmann*, *Hohlfeldt*, *Bechstein*, *von Wessenberg*, *Andreas* und *E. Egloff*, auch drei Motetten, welchen Textstellen aus Psalmen zu Grunde liegen. Allein die letzteren können wir zum Gebrauche beim Gottesdienste, jedoch auch nur bedingterweise, empfehlen, indem sie keineswegs zu den wahrhaft werthvollen Kompositionen dieses Faches gehören, an welchen bekanntlich durchaus kein Mangel vorhanden ist. Doch hat in ihnen der Verf. ein Streben nach dem Höheren und Besseren beurkundet, das wir gern anerkennen. Die übrigen Lieder finden wir zu modisch sentimental und weichlich gehalten und sie erheben sich überhaupt zu wenig über die grosse Masse des Mittelmässigen, als dass sie einen Platz im Kultus verdienen könnten. Eher noch könnten sie zur Privaterbauung „weichgeschaffener Seelen" dienen, bei welchen sie wohl die meiste Sympathie erregen dürften. Die behandelten Gedichte hat übrigens der Verfasser mit Sorgfalt ausgewählt. Nur möchte in Nr. 3 „das Gebet" der im christlichen Kultus nicht zu statuirende Ausdruck: „Auf der Andacht Götterschwingen etc." in zweckmässiger, leicht an der Hand liegender Weise zu verändern sein.

Sängerhalle. Lieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor und Bass (ohne Begleitung), in deutschen Originalkompositionen. Herausgegeben von Dr. *Julius Schladebach*. Erster Band 1. Heft. Partitur. Preis 5 Ngr. — Jede Stimme 2¼ Ngr. Schleusingen, bei *Glaser*.

Obgleich Ref. die Mischung des Geistlichen und Weltlichen, wie sie im ersten Hefte dieser neuen Sammlung hervortritt, aus verschiedenen Gründen nicht billigen kann und es sicherlich für die Verbreitung des Werkes selbst erspriesslicher sein würde, wenn etwa ein Heft um das andere Geistliches oder Weltliches brächte, so gesteht er doch gern, dass das vorliegende Heft in beiderlei Beziehung nur Gutes, mit Sorgfalt Ausgewähltes bietet. So ist sogleich der erste religiöse Gesang in demselben, „Die selig Entschlafenen", vom Herausgeber selbst komponirt, eine wohlgelungene, ihrer Tendenz genügende Arbeit. Nr. 2, „Frühlingswanderung", komp. von *Jul. Otto* in Dresden, und Nr. 4, „Heute auf Reisen", von demselben, sind recht zart und sinnig gehaltene Gesangstücke. Meister *Reissiger* hat sein „Waldvöglein", Nr. 3, recht naturfrisch und fröhlich singen lassen und auch in dem „Wanderliede", Nr. 6, eine erfreuliche Gabe geboten. Von den bei den Beiträgen *Ferdinand Hiller's*, Nr. 5 „Vergangenheit" und Nr. 7 „Der Lenz", wird vorzüglich der letzte Anklang finden, wiewohl hier Ref. die Nothwendigkeit des häufigen Wechsels zwischen dem 3/4 und 6/4 Takte nicht anzuerkennen vermag. Binden sich die Sänger beim Vortrage genau an die vorgezeichneten Taktarten in ihrem schnellen Wechsel, so wird sicherlich das sonst so artige Lied an natürlicher Grazie und leichtem Fluss verlieren. — Auch in dieser Sammlung finden sich, so wie in vielen ähnlichen, manche Gedichte, deren Geist, Richtung und Szenerie keineswegs die vierstimmige Behandlung verlangt, ja ihr sogar, wie in Nr. 6 streng genommen, geradezu widerstrebt.

„Mein", Gedicht von *W. Müller*, komponirt für 4 Männerstimmen von *A. Huetel*. Op. 2. Leipzig, bei *Hartknoch*. Pr. 15 Ngr.

Obgleich hier der Komponist ein melodiöses, wohl abgerundetes, ansprechendes Musikstück geliefert hat, es ist dennoch ein arger Fehlgriff in Betreff des Textes zu nennen. Wie kann man 4 Stimmen erst Solo und dann einmüthig zusammen singen lassen: die geliebte Müllerin ist mein! mein! etc. — Wollen etwa die 4 Sänger Weibergemeinschaft halten? — Es ist dies ein Verstoss gegen die künstlerische Wahrheit, die doch wohl sogleich beim ersten Blicke scharf genug in die Augen fällt. Das *Müller*'sche Gedichtchen eignet sich blos für einstimmige Behandlung, für die mehrstimmige allenfalls nur dann, wenn es als ein kompl

eifersüchtiger Nebenbuhler aufgefasst wird — und das hat der Dichter offenbar nicht gewollt.

Der Sänger der Gegenwart. Sammlung von Liedern und Gesängen für den Männerchor. Erstes Heft. Herausgegeben von *Hermann Nägeli*. Zürich, bei *H. G. Nägeli*. Leipzig, bei *Hofmeister*. Ohne Angabe des Preises.

Das erste uns vorliegende Heft dieser Sammlung ist sehr gemischten Inhalts, indem es neben religiösen und ernst-patriotischen Liedern und Gesängen auch heitere und scherzhafte bringt — im Ganzen 11 Nummern, nämlich 1) „das deutsche Lied", von *Kalliwoda*; 2) Menschenliebe, von *H. G. Nägeli*; 3) „Verlass mich nicht", von *Lindpaintner*; 4) „der Sonntag", von *A. Gersbach*; 5) „Einladung zur Landsgemeinde", von *H. Nägeli*; 6) „Siegesgruss", von demselben; 7) „Deutschland vor dem Befreiungskampfe", von *H. G. Nägeli*; 8) „Vaterlandslied", von *Abt*; 9) „Wanderlied", von *Conr. Kreutzer*; 10) „Was uns lieb und was wir loben", von *Schnyder von Wartensee*; 11) „Gute Nacht", von demselben. Einige dieser Nummern, welche man leicht an den Ueberschriften erkennen wird, dürften sich, zumal bei den Bewegungen der Gegenwart, lebhaften Beifall erwerben. Andere dagegen sind theils von zu speciellem Interesse oder auch von zu geringem Gehalte in Poesie und Musik, um in weiteren Kreisen Eingang zu finden. Eine ausführlichere Beurtheilung aller einzelnen Stücke und Stückchen würde die Grenzen dieses Blattes überschreiten.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, komponirt von *Karl Fr. Weinhold*. Op. 4. Part. Pr. 10 Sgr. Cassel, bei *Luckhardt*.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, von dems. Ebendas. Op. 5. Part. Pr. 12 Sgr.

Op. 4 enthält „Das Augenpaar", von *Kurowsky-Eichen*; „der Hoffnung Klagen", von einem nicht genannten Dichter; „Loblied auf die Mutter des Herrn", von *F. A. Krummacher*, und „Am Neujahrsmorgen", von *Würkert*. Op. 5.: „Unionslied", von *Strass* (vorzüglich in gegenwärtiger Zeit dringlichst zu empfehlen); „Noth", von einem Ungenannten; „Heiliges Land", von *Matthisson*, und „der Abschied", von *Endemann*. Dem Verf. fehlt es nicht an Talent für das Melodische und Harmonische, wohl aber zeigt er noch da und dort eine gewisse Unsicherheit im Periodenbau, welche vorzüglich in dem Stücke Nr. 2 in Op. 5 sich bemerklich macht. Weit besser gebaut ist Nr. 2 in Op. 4. — In der Modulation macht sich da und dort noch etwas jugendliche Ueppigkeit bemerklich. Studium und reifere Erfahrung werden dieses wilde Feuer dämpfen helfen. Die äussere Ausstattung ist zwar genügend, allein es finden sich einige lithographische Fehler, z. B. Op. 5, S. 12 im zweiten Systeme, die sich indess leicht verbessern lassen.

Drei scherzhafte Lieder für vier Männerstimmen von *Wilh. Speyer*. Op. 53. Part. mit Stimmen. Preis 25 Ngr. Leipzig, bei *Fr. Kistner*.

Dieses Heft enthält 3 Gesänge, nämlich 1) „Das Singen", Ghasele von *Fr. Rückert*. 2) „Der Musikant am Nil" (aus dem deutschen Volkskalender). 3) „Fluch und Segen", von *Kopisch*. Am meisten dürfte Nr. 1 und 3 gefallen. In Nr. 2 spukt ein gar wunderlicher Humor, der denn auch zur rechten, tollen Stunde seine Wirkung thun wird. Uebrigens beurkundet sich auch in diesen Scherzen die gewohnte Leichtigkeit und Gefälligkeit und sichere Zeichnung, welche der musikalischen Schreibart des geehrten Verfassers eigen ist.

Dr. *Keferstein*.

FEUILLETON.

Die bekannte italienische Sängerin Signora *d'Alberti* hat sich in Paris als Gesanglehrerin niedergelassen.

Boieldieu's (d. Aelt.) Tochter, Madame *Louise* verehelichte *d'Aubigny*, ist als Schriftstellerin aufgetreten. Ihre Novelle „La lumière du diable" soll sehr hübsch sein. — Ihr Bruder *Adrien* ist bekanntlich Komponist und hat bereits mehrere komische Opern auf die Bühne gebracht. So im Jahre 1841 L'aïeule (Allgem. Mus. Ztg. Jahrg. 1841, S. 822), im vorigen Jahre Le bouquet de l'infante (1847, S. 655).

Fünftes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik: *Beethoven's* Pastoralsymphonie; — *Rossini's* Ouverture zu Wilhelm Tell; — Chor aus Euryanthe; — Ouverture zu *Beethoven's* Leonore; — Litanei von *Mozart*.

Neu in Paris: „Le rêveur éveillé", komische Oper in einem Aufzuge von *Duval*, Musik von *[illegible]*. Wollte nicht viel besagen. — In Mailand, auf dem Teatro Rè: „Margherita", Oper von *Foroni*. Gefiel.

Im März starben zwei wackere Veteranen der sächsischen Musiker: *Johann Gottlieb Klengel*, emeritirter Kantor zu Stolpen, 87 Jahr alt, *Johann Anton Hänsel*, pensionirter königlich sächsischer Kammermusikus zu Dresden, 76 Jahr alt.

Verdi's Attila hat auf dem königlichen italienischen Theater zu London Fiasko gemacht; die Einnahme betrug nicht mehr als 8 Pf. Sterl. Diese Unternehmung scheint überhaupt Unglück zu haben. Der Tenor *Luigi Mei* wollte nicht ansprechen. Man hat daher schleunigst den Pariser *Roger* verschrieben, mehrere Gastrollen auf jenem Theater zu geben.

Wie es heisst, verlässt Fräulein *Schwarzbach* die Leipziger Bühne.

Die provisorische Regierung in Paris hat einen Konkurs für Nationalgesänge und deren Komposition eröffnet. Die Preise bestehen in bronzenen Medaillen, die im Namen der Republik verliehen werden. Die gekrönten Werke sind namentlich zu Aufführungen bei öffentlichen Festlichkeiten bestimmt.

Neu war in Darmstadt: „Dornröschen", Märchen von *Eduard Duller*, mit Musik von *L. A. Mangold*. Der Beifall war stürmisch, Dichter und Komponist wurden gerufen.

Nestor *Roqueplan*, bisheriger Mitdirektor der Pariser grossen Oper, tritt von dieser Anstalt zurück. Man hatte Briefe von

ihm es das gestürzte Ministerium gefunden, wurde er, um das Privilegium zu erhalten, das gesammte Theaterpersonal zur Verfügung der geheimen Polizei stellte. Der andere Direktor, Duponchel, drohte mit Veröffentlichung dieser Papiere und nöthigte so den unglücklichen Briefschreiber, seinem Mitdirektor das Geld gänzlich zu erlassen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. Lobe.

Ankündigungen.

Felix Mendelssohn Bartholdy's
Werke für das Pianoforte,

sowie Instrumental- und Gesangwerke für Pianoforte arrangirt
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

Op. 13. Zweites Quartett, in A moll, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt vom Komponisten 1 Thlr 20

Op. 19. Sechs Gesänge für eine Singstimme für das Pianoforte übertragen von *C. Czerny* 20 Ngr Aus denselben für das Pianoforte übertragen von *Fr. Liszt*. Nº 3 Winterlied (schwedisch) 10 Ngr Nº 4 Neue Liebe von *Heine* 10 Ngr

Op. 20. Octett in Es dur, für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle, für Pianoforte zu 4 Händen arr vom Komponisten 3 Thlr

Op. 21. Erste Concert-Ouverture zum Sommernachtstraum, in E dur, für Pianof zu 2 Händen arr von *F L. Schubert* 1 Thlr 15 Ngr Für Pianof zu 4 Händen arr vom Komponisten 1 Thlr Für das Pianoforte allein arr von *E. F Richter* 25 Ngr

Op. 22. Capriccio brillant in H moll, für Pianoforte mit Orchester 2 Thlr Für Pianof zu 4 Händen arr von *E. F Richter* 1 Thlr Für das Pianof allein 1 Thlr.

Op. 25. Erstes Concert in G moll, für das Pianoforte mit Orchester 5 Thlr Für das Pianof zu 4 Händen arr von *F L. Schubert.* 2 Thlr. Für das Pianoforte allein 1 Thlr 15 Ngr

Op. 26. Zweite Concert-Ouverture „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" in H moll, für 2 Pianoforte zu 8 Händ. arr von *F L. Schubert.* 1 Thlr 15 Ngr Für Pianof zu 4 Händ arr vom Komponisten 1 Thlr Für das Pianof allein arr von *Fr. Mockwitz.* 12 Ngr

Op. 27. Dritte Concert-Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" für 2 Pianof zu 8 Händ arr von *F L. Schubert* 1 Thlr 15 Ngr Für Pianof. zu 4 Händ. arr von *Baldenecker* 1 Thlr. Für das Pianof allein arr von *Baldenecker*, 15 Ngr

Op. 29. Rondo brillant in Es dur, für das Pianoforte mit Orchester 2 Thlr 15 Ngr Für Pianof zu 4 Händ. arr von *F L. Schubert* 1 Thlr 10 Ngr Für das Pianoforte allein 25 Ngr

Op. 32. Vierte Concert-Ouverture „zum Mährchen von der schönen Melusine" in F dur, für das Pianof zu 8 Händ. arr von *F L. Schubert.* 1 Thlr 20 Ngr Für Pianof zu 4 Händ arr vom Komponisten 1 Thlr 10 Ngr Für das Pianoforte allein arr von *C Czerny* 15 Ngr

Op. 33. Drei Capricen in A moll, E dur, E moll für das Pianoforte 1 Thlr 15 Ngr Einzeln Nº 1 u 2 à 20 Ngr Nº 3 15 Ngr

Op. 34. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, für das Pianoforte übertragen von *C Czerny* 20 Ngr Dieselben für das Pianoforte übertragen von *Fr Liszt* Nº 2. Auf Flügeln des Gesanges 10 Ngr Nº 4. Suleika von *Göthe* 10 Ngr Nº 5 Sonntagslied von *Klingemann* 7½ Ngr. Nº 6 Reiselied von *Heine* 12½ Ngr

Op. 35. Sechs Präludien und sechs Fugen für das Pianoforte 2 Thlr 10 Ngr

Op. 40. Zweites Concert in D moll, f. d. Pianof. mit Orchester 3 Thlr 20 Ngr Mit Quartettbegleitung 2 Thlr 10 Ngr Für Pianoforte zu 4 Händ arr von *C. Czerny* 2 Thlr 10 Ngr Für das Pianoforte allein 1 Thlr 20 Ngr

Op. 42. Der 42 Psalm, Wie der Hirsch schreit, für Chor und Orchester, im Klavierauszug 2 Thlr Für Pianoforte zu 4 Händ. arr v. *E. F Richter* 1 Thlr 5 Ngr

Op. 44. Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell Nº 1 in D dur Nº 2 in E moll Nº 3 Es dur. Für Pianof zu 4 Händen arr von *F L. Schubert.* à 2 Thlr

Op. 47. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für das Pianof übertragen von *C. Czerny* 20 Ngr Für das Pianof übertr von *F Liszt* Nº 1. Frühlingslied von *Lenau* 15 Ngr

Op. 49. Grosses Trio in D moll, Nº 1 für Pianof, Violine und Violoncell 3 Thlr Für Pianof zu 4 Händen arr von *E. F Richter* 3 Thlr

Op. 51. Der 114 Psalm: „Da Israel aus Egypten zog", für achtstimmigen Chor und Orchester Für das Pianoforte zu 4 Händen arr von *E F Richter* 1 Thlr Im Klavierauszug 2 Thlr 10 Ngr

Op. 52. Lobgesang Symphonie-Kantate für Orchester und Gesang Im Klavierauszug mit vierhändiger Symphonie arr vom Komp 4 Thlr 15 Ngr Im Klavierauszug mit zweihändiger Symphonie arr 4 Thlr Im Klavierauszug zu 4 Händen ohne Worte arr 4 Thlr. Im Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte arr 3 Thlr

Op. 56. Dritte Symphonie in A moll, für Orchester Für Pianof zu 4 Händen arr vom Komponisten 3 Thlr Für das Pianof zu 2 Händen arr. von *F L. Schubert* 1 Thlr 20 Ngr

Op. 61. Ein Sommernachtstraum von Shakspeare Vierhändiger Klavierauszug vom Komponisten 5 Thlr Ohne Worte für das Pianof zu 2 Händen arr 2 Thlr 15 Ngr Daraus einzeln Scherzo für Pianof zu 4 Händen 20 Ngr Für das Pianof zu 2 Händen 12 Ngr Notturno für Pianof zu 4 Händen 10 Ngr Für das Pianof zu 2 Händen 10 Ngr Hochzeitsmarsch für Pianof zu 4 Händen, 10 Ngr. Für das Pianof zu 2 Händen 10 Ngr Intermezzo, für Pianof zu 4 Händen 12 Ngr

Op. 64. Concert in E moll für die Violine mit Begleitung des Pianoforte 2 Thlr

Op. 65. Sechs Sonaten für die Orgel Für Pianof zu 4 Händen arr von *F L. Schubert.* Nº 1 4 6 à 20 Ngr Nº 2 3 5 à 15 Ngr

Op. 66. Grosses Trio in C moll Nº 2 für Pianof, Violine und Violoncell 3 Thlr 15 Ngr Für Pianof zu 4 Händen arr

Op. 72. Kinderstücke für das Pianoforte 25 Ngr.

Andante cantabile e Presto agitato in H dur, für das Pianoforte 25 Ngr

Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen arr von *F L. Schubert* 1 Thlr.

Für die Orgel.

Op. 37. Drei Präludien und Fugen. 1 Thlr 10 Ngr

Op. 65. Sechs Sonaten Geh. 3 Thlr Einzeln Nº 1—6 à 17 Ngr

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ter April. Nr. 17. 1848.

Inhalt: Aus Paris. — *Nachrichten.* — Aus Leipzig. — Aus Frankfurt a. M. — Aus Kopenhagen. — *Recensionen.* — Preisaufgabe. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aus Paris.

Die grosse und die neue Conzertgesellschaft, *Halle*, Mlle. *Mattmann*, *Lebouc*, *Maurin*, *Elise Krinitz*.

Die ersten Conzerte im Conservatoir brachten diesmal nichts Neues und wir erwarteten vergeblich die längst ersehnte neunte Symphonie *Beethoven*'s. Im vorigen Jahre hatte man sie probirt, aber das Orchester schien nicht Stich halten zu wollen. Nun kam die Symphonie auch dieses Jahr nicht heran, und so wird denn *Habeneck*'s Altersschwäche immer fühlbarer. *Chelard*'s Ouverture zur Hermannsschlacht, die man nach Ankunft des zum Besuch hierhergekommenen Komponisten aufführte, hatte grossen und verdienten Beifall. Die letzten Conzerte nach der Revolution waren trostlos, die aufgeführten Stücke sind mehr oder weniger immer dieselben, und das Publikum, das zum Theil nicht mehr dasselbe ist, scheint nur in den Saal gekommen zu sein, weil die Billets ihm von den Abonnenten geschickt worden sind. Einen traurigen Eindruck macht die leere Loge der königlichen Familie, der der Saal eigentlich gehörte. Sonst sassen blühende Prinzen und Prinzessinnen, brasilianisches, spanisches und italienisches Blut auf den jetzt übereinandergestellten Sammtsesseln. Das Gouvernement provisoire, das sonst wohl die königlichen Logen einnimmt, hat noch keine Zeit gehabt, die Conservatoireconcerte zu besuchen. Der Saal ist in den sogenannten Menus Plaisirs Louis Philipp's, wo die Möbel der Krone aufbewahrt werden. Der Sous Chef dieser Menus Plaisirs hatte dicht am Musiksaal eine prachtvolle Wohnung mit Garten, in dem ich ihn oft ziemlich zufrieden mit seiner Sinecure spaziren sah. Da nun die Civilliste durch die Revolution aufgehoben wurde, so verlor der unglückliche *Lambert* seinen Platz und erschoss sich im Bois de Boulogne. Dieser Tage las ich in einem Journal eine wohl von seiner Familie ausgehende Erklärung, dass es noch in Zweifel sei, ob der Todtgefundene sich selbst entleibt habe oder nicht.

Halle setzt auch dieses Jahr seine herrlichen Quartettsitzungen fort, die uns wahrhafte Genüsse verschaffen. Man kann dieses Talent für den Vortrag der hochklassischen und namentlich der *Beethoven*'schen Musik nicht genug bewundern. Der Concertcyclus der neuen von Mlles. *Wartel* und *Tilmant* gegründeten Gesellschaft ist für dieses Jahr bereits zu Ende. Die interessanteste Komposition, die wir diesmal zu hören bekamen, war das Concert von *Bach*.

Ausgezeichnet waren auch die Quartettsoiréen von Mlle. *Mattmann*, *Lebouc* und *Maurin*. Die junge Klavierspielerin haben wir längst als eines der grossartigsten Talente, die das musikalische Paris aufzuweisen hat, bezeichnet. Sie spielte diesmal wieder alle, selbst die schwierigsten Quartettkompositionen auswendig, und ich erinnere mich nicht, die Cismoll Sonate von *Beethoven* (die man, beiläufig gesagt, ganz ungeschickt die Mondscheinsonate genannt hat) tiefer und ausdrucksvoller gehört zu haben, als von ihr. Diese so talentvolle junge Dame verliert in der Herzogin von Orléans eine zweite Mutter; sie verdankt ihr ihre ganze musikalische Bildung.

Elise Krinitz hat sich in diesem Winter wiederum in mehreren Soiréen als bedeutende Klavierspielerin ausgezeichnet. Einige Lieder, die uns von ihrer Komposition bekannt wurden, sprechen für ein tiefpoetisches musikalisches Talent, das bei ruhiger Entwicklung zu bedeutenden Resultaten gelangen kann.

Georges Kastner. Dieser ausgezeichnete musikalische Gelehrte und Komponist hat vor Kurzem ein so wichtiges Werk über Militärmusik herausgegeben, dass wir diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen können, hier seine Verdienste im Allgemeinen zu besprechen. Warum sollte man auch zu einer Zeit, wo der unbedeutendste Salonkomponist Ansprüche darauf macht, beurtheilt zu werden, Männer mit Stillschweigen übergehen, die seit Jahren theoretisch und praktisch eine unermüdliche Thätigkeit entfalten? Als Komponist gehört *Kastner* jener strengen und ernsten Schule an, die man die deutsche zu nennen gewohnt ist, und die in Frankreich, trotz der Anerkennung einiger Meister ersten Ranges, immer noch nicht ganz durchgedrungen ist. Würde *Kastner* statt in Frankreich, in Deutschland leben, so würde sein Kompositionstalent gewiss noch höher als seine musikalische Gelehrsamkeit geschätzt werden. Es ist hier nicht unsere Absicht, einzelne Werke *Kastner*'s zu besprechen; wir wollen nur einen allgemeinen Abriss seiner Thätigkeit geben, und diese

war bisher, namentlich wenn man sein Alter (er ist 1810 in Strassburg geboren) in Anschlag bringt, bewundernswürdig. *Kastner* ist ein Schüler *Berton's* und *Reicha's* und hat sich schon unter der Leitung dieser Männer so ausgezeichnet, dass seine Vaterstadt ihn auf ihre Kosten weiter studiren liess. Seit 1829 schrieb *Kastner* folgende musikalische Werke: Musik zur Tragödie „die Einnahme von Missolunghi"; 1830 Ouverture, Chöre, Märsche und Zwischenakte zu dem Drama „Schreckensturm"; 1831 „Gustav Wasa", grosse Oper in 5 Akten; 1832 „die Königin der Sarmaten", grosse Oper in 5 Akten; 1833 „der Tod Oskars", grosse Oper in 4 Akten, „der Sarazene", komische Oper in 2 Akten; 1839 „Beatrice", grosse Oper in 2 Akten; 1841 „La Maschera", komische Oper in 2 Akten (französisch); 1843 „der letzte König von Juda", grosse biblische Oper in 4 Akten (französisch von *Maurice Bourges*). Dieses letztere Werk haben wir seiner Zeit in der Allg. Musikal. Zeitung besprochen. Ferner hat *Kastner* geschrieben 3 grosse Symphonien, 5 Ouverturen, 10 Serenaden, 4 Hymnen, 2 Kantaten und ein Sextett für 2 Saxophone (Sopran), 1 Saxophon (Alt), 2 Saxophons (Bass) und 1 Saxophon (Kontrabass); 6 Sammlungen Männerquartette und gegen 30 einzelne Kompositionen für eine oder mehrere Stimmen. Erscheint nun diese Thätigkeit auf dem Felde der Komposition schon bedeutend, so muss die erstaunliche Produktivität im theoretischen Fache wahrhafte Bewunderung erregen. Sein Traité général d'Instrumentation, sein Cours d'Instrumentation, seine musikalische Grammatik, seine Theorie des Kontrapunktes und der Fuge und eine Menge anderer mit tiefer Sachkenntniss und grossem Fleisse ausgeführter Werke sind vom Institut de France anerkannt und für den praktischen Gebrauch in den Schulen angenommen. Auch die musikalischen Tabellen von *Kastner* sind von unbestrittenem Werthe und in Frankreich sehr verbreitet.

Das oben genannte Werk verdient, da es einzig in seiner Art ist, hier eine ausführlichere Besprechung. *Kastner* hat es „Manuel général de musique militaire" genannt, es enthält aber auf ungefähr 400 Quartseiten folgende einzelne Abtheilungen: 1) eine Skizze der Geschichte der Militärmusik von den ältesten Zeiten bis auf die unsrige, 2) die neue Organisation der Militärmusik in Frankreich im Jahre 1845, 3) die Beschreibung und Geschichte der neuen Sax'schen Instrumente; 4) Lehren über die Komposition und Ausführung der Militärmusik. Der erste Theil ist natürlich der wichtigste, und mit einer Gelehrsamkeit ausgeführt, die wirklich überraschend ist. *Kastner* nimmt vier Arten von Militärmusik an: Instrumental-, Vokal-, Instrumentalvokal- und Militärlärmmusik, die namentlich bei den älteren barbarischen Völkern heimisch war. Die ersten Spuren von Militärmusik findet er bei den Hebräern, dann bei den Griechen und Römern. Aber auch die asiatischen Völker, die Chinesen, Inder, Perser, Hunnen werden berücksichtigt. Dann kommen die alten Deutschen und andere europäische Völker an die Reihe. *Kastner* bespricht darauf den Ursprung der ältesten Instrumente einzeln: die einfache Trompete, die bei den Hebräern Chazozera, bei den Griechen Salpinx, bei den Römern Tuba hiess. Dann die Buccina der Römer, den Schophar und den Keren der Hebräer, den Keras der Griechen, kurz alle nur irgend wichtigen Instrumente des Alterthums, des Mittelalters und der modernen Zeit, wie sie bei den verschiedenen Nationen in Gebrauch waren. Alle diese Instrumente sind auf 26 besonderen Tafeln mit grosser Sorgfalt abgezeichnet und ihre Anzahl beläuft sich auf 246. Die eigentliche Geschichte der Militärmusik nimmt mehr als die Hälfte des ganzen Werkes ein und sichert *Kastner* ein bleibendes Verdienst als Geschichtschreiber dieses Zweiges der Kunst. Man kann sich, ohne das Werk selbst vor Augen zu haben, von dem Reichthume der Forschungen und Aufschlüsse unmöglich eine Vorstellung machen. *Kastner's* ausgezeichnete musikalische Bibliothek und seine zahlreichen Verbindungen, unter anderen auch die mit dem Conservateur der Versailler Bibliothek *Leroi*, haben sein Unternehmen ausserordentlich begünstigt. So wurden ihm z. B. seltene Werke und Manuskripte zu Gebote, aus denen er die alten Batterien und Sonnerien der französischen Armee schöpfen konnte. Auf diese Weise ist der Anhang, der die alten Formeln der Trompeter, Trommler und Pauker gibt, höchst interessant und der Zusammenstellung nach durchaus neu. Man sehe z. B. den Generalmarsch der französischen Garde von *Lully*, den *Kastner* nach *Philidor's* Manuskript, das in Versailles aufbewahrt wird, kopirt hat. Desgleichen die Melodie eines französischen Marsches für die Hoboe, welche *Lully* für den Chevalier *de Sery* gemacht hat. *Kastner* theilt ferner den berühmten Musketiermarsch mit, von welchem *Rousseau* in seinem Dictionnaire spricht, und der, was *Rousseau*, zu dessen Zeiten er noch gespielt wurde, nicht gewusst zu haben scheint, ebenfalls von *Lully* komponirt ist. Dann folgt die höchst interessante Dragonermusik von *Philidor*, der Marsch der Füsiliere von *Lully*, der Marsch der Kanoniere von *La Rochelle*, vom Sohne des alten *Philidor*. Hierauf gibt der Appendix die Militärmusik unter der Regentschaft, unter Ludwig XV., Ludwig XVI., unter der Republik, unter dem Kaiserreich, welche letztere meist von *David Buhl*, dem jetzt noch lebenden Freunde *Kastner's*, komponirt ist. (*David Buhl* hat bei der Enthauptung Ludwig XVI. die Trompete geblasen.) Dann finden wir die moderne französische Militärmusik und endlich auch die der Italiener aus dem 17. Jahrh., die der Neapolitaner, Piemontesen, Belgier, Preussen, Oestreicher, Baiern, die von Sachsen-Weimar, Hannover, England u. s. w. Diese Zusammenstellung der Märsche, Signale, Musiken u. s. w. ist, wie gesagt, einzig in ihrer Art.

Die *Sax'schen* Reformen der Blasinstrumente findet in diesem Werke eine verdiente Anerkennung. Die Schwierigkeiten, welche der geniale Akustiker und Instrumentmacher zu überwinden hatte, können sein Verdienst nur erhöhen, und es wäre wünschenswerth, dass die in so vielfacher Beziehung ausgezeichneten und vortheilhaften Instrumente überall eingeführt würden.

Kastner hat so eben eine 3aktige komische Oper, Text von *Scribe*, vollendet, die am Théâtre Feydeau

Google

aufgeführt werden soll. Wir haben noch vieles Tüchtige von diesem bewundernswerthen Manne zu erwarten, und zweifeln nicht daran, dass seine Popularität mit der wachsenden Masse seiner Arbeiten Schritt halten wird.

Von dem talentvollen jungen *Blumenthal* sind vor Kurzem bei *Brandus* einige Kompositionen von wahrhaft poetischem Werthe erschienen. Die Fêtes rustiques sind in Erfindung und Ausführung gleich vortrefflich, und das Hauptmotiv so frappant und charakteristisch, dass man es für national halten konnte. Es ist etwas Burleskes und doch zugleich Schwermüthiges in dieser Hauptfigur, die, man weiss nicht warum, acht kosakischen Charakter hat. Dann sind die Modulationen und überhaupt die Durchführungen des Thema's von so viel genialer Geschicklichkeit, dass wir zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft dieses emportauchenden Talentes berechtigt sind. Fast noch schöner in ihrer Art ist die Source von demselben Komponisten.

Von *Georges Mathias* haben wir vor Kurzem drei Quartette gehört, die nur in unserem früheren Urtheil über das glänzende Talent dieses jungen Komponisten auf das Entschiedenste bestätigt haben. Eine Analyse dieser Werke müssen wir uns bis zu deren Erscheinen vorbehalten, vorläufig können wir nur sagen, dass einzelne Partieen von überraschender Originalität und voll ächten Humors sind. Auch das melodische Element in diesen Werken ist bedeutend zu nennen und wir dürfen nach dem Gehörten der Hoffnung sein, dass *Georges Mathias* in der musikalischen Welt noch eine bedeutende Rolle spielen wird.

Herr *Nestor Roqueplan*. Dieser Mitdirektor der grossen Oper nimmt, während ich diese Zeilen schreibe, ein Ende mit Schrecken. Man hat auf dem Ministerium des Innern Briefe von ihm gefunden, welche die schmutzigen Wege angeben, die er eingeschlagen hat, um das gestürzte, der geheimen Polizei so freundliche Ministerium zu bewegen, ihm das Privilegium zu geben. Er versprach nämlich nichts Geringeres, als das gesammte Opernpersonal zur Disposition der geheimen Polizei zu stellen. *Duponchel*, der sich seiner längst entledigen wollte, suchte sich diese Briefe zu verschaffen und drohte ihm dieser Tage mit der Veröffentlichung, wenn er nicht augenblicklich austrete. Dies hat er denn auch wohlweislich gethan. Ueberhaupt hat die Sphäre der Kunst von der an das Unglaubliche grenzenden Bestechlichkeit der höheren Funktionäre sehr zu leiden gehabt. Hier ein Beispiel: Herr *Cavé*, der ehemalige Direktor der schönen Künste im Ministerium des Innern, also auch Chef der Administration für die musikalischen Angelegenheiten, bestellte bei dem Bildhauer *Guerran*, einem armen Manne, für 25,000 Fr. Skulpturwerke für den Staat. Als es zur Zahlung kommt, zieht er 9000 Fr. ab und zwingt den Künstler darum doch, eine Quittung von 25,000 Fr. zu unterschreiben. Als nun *Ledru-Rollin*, in dessen Organ „die Reform" die Sache früher schon zur Sprache kam, Minister des Innern wurde, ernannte er den betrogenen *Guerran* auf 24 Stunden zum Direktor des Departements der schönen Künste und gab ihm so die Genugthuung, *Cavé* selbst abzusetzen. Wahrscheinlich wird auch *Auber* seine Stelle als Direktor des Conservatoirs verlieren.

Die Rachel als Sängerin der Marseillaise. In den ersten Tagen nach der Revolution deklamirte die *Rachel* die Marseillaise im ehemaligen Théâtre français, jetzt Théâtre de la République. Sie deklamirte sie wundervoll, so schön, dass man in ihrem Vortrage einen Uebergang von der Sprache zum Gesange wahrnahm. Da erhob sich ein allgemeines Geschrei: die *Rachel* solle die Hymne singen, und seit jenem Tage singt sie Letztere in einer Art und Weise, die unbeschreiblich ist. Eine Frau im Salonkleide, eine Jungfrau von Orléans, die mit der Fahne von Frankreich gegen den Feind stürmt! Sie übertrifft sich jedesmal selbst und wirklich scheint sie zu Ende eines Gesanges erschöpfter als nach einer Tragödie. Wenn sie, wie es heisst, nach Deutschland reist und die Marseillaise dort singt, so gratulire ich meinen Landsleuten zu diesem Schauspiele doppelt, einmal wegen des Genusses selbst und dann wegen der revolutionären Früchte, die es tragen muss.

Die *Orpheonisten* und die *Enfants de Paris*. Sie singen, dass einem Deutschen die Ohren wehe thun, aber die Franzosen finden sie des Orpheus und der Ehre würdig, Enfants de Paris zu sein. Ich würde mich hüten, bei den Zügen, die diese beiden Männerchöre durch die Strassen von Paris machen, Zeichen des Missfallens zu geben, denn die Arbeiter, und aus solchen bestehen beide Gesellschaften, sind jetzt die Herren von Paris, und wirklich nicht ganz mehr ohne einen gewissen Aristokratismus der Demokratie. Die Herrschaft ist verführerisch und ich kenne in Frankreich nur einen Mann, in dessen Herzen der Hochmuth des Herrschens keinen Raum fand. Man kann ihn den Barden der Arbeiter nennen: *Beranger*. Erst dieser Tage hat er durch die Ablehnung seiner Wahl zum Nationaldeputirten den von der Klippe des Uebermuthes bedrohten Demokraten ein Beispiel der Entsagung und der wahren inneren Freiheit gegeben, die jeder Gelegenheit, die Herrschsucht zu entwickeln, aus dem Wege geht.

NACHRICHTEN

Leipzig, 1848. Am Charfreitage wurde *Mendelssohn's* „Elias" zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds in der erleuchteten Paulinerkirche — für Leipzig zum zweiten Male — aufgeführt. Das Gewandhausorchester war durch eine grosse Zahl tüchtiger Musiker und die Orgel verstärkt. Die Ausführung der Chöre hatten die Mitglieder der Singakademie im Verein mit einer grossen Anzahl kunstgeübter Dilettanten und dem Thomanerchor übernommen. Die Solopartieen sangen Frau Dr. *Livia Frege*, die Fräul. *Schloss*, *Schwarzbach*, *Starke*, die Herren *Behr*, *Meyer*, *Pogner*, *Weiss* und Herr Advokat *Schleinitz*. Letzterer trat bei der Aufführung erst für Herrn *Götze* von Weimar ein, den eine plötzlich eingetretene Heiserkeit an der Theilnahme

verhinderte. Der Ersatzmann führte seine Partie, ohne Probe, fest und sicher durch, eine Aufgabe, deren Lösung wenige Dilettanten, ja wohl mancher Sänger vom Fach nicht fähig sein möchten. Herr Kapellmeister *Rietz* dirigirte. Die Ausführung war eine in allen Theilen sehr gelungene. Ueber Werth und Wirkung des Werkes ist in diesen Blättern mehrfach gesprochen worden. Es bewährte auch heute seine grosse Anziehungskraft; ein zahlreiches Publikum hatte sich eingefunden, und die gespannteste Aufmerksamkeit herrschte von Anfang bis zu Ende. Und dieses in unserer politisch aufgeregten Gegenwart. Ein Beweis, dass die Kunst ihre Macht niemals verliert, wenn sie würdige Werke vorführt, und dass alle Wirren und Erregungen der Zeit den Sinn und die Empfindungsfähigkeit für ihre Schöpfungen in der Masse der Menschheit nicht abschwächen können.

Frankfurt a. M. Hier werden fast nur revolutionäre Theaterstücke gegeben, die aber alle leer bleiben. Wenn man die Revolution im Leben hat, so braucht man sie nicht auf der Bühne zu suchen, und wenn das Volk handelt, so hört es auf zu schreien. Noch vor 6 Wochen gab die Verschwörungsscene auf dem Rütli im *Rossini*'schen Tell das Signal zu allgemeinem Jubel. Vergangenen Sonntag rührte sich keine Hand. Das Publikum ist jetzt gleichgiltig gegen alle Kunstereignisse. Es sieht und hört nur halb, indem seine Gedanken auf ganz andere Schaubühnen gerichtet sind, und es ist daher kein Wunder, wenn von den vernachlässigten Künstlern am Ende auch die Inspiration weicht. Offenbar bemühte sich *Conradi* als Tell, unstreitig seine beste Rolle in der ernsten Oper, die Aufmerksamkeit des Publikums einmal zu fesseln. Umsonst. Selbst die von *Guhr* componirte Apfelschussscene, die *Conradi* mit ergreifender Wirkung gibt, blieb diesmal ohne Erfolg. Den Schluss dieser Oper hat man bei uns in der letzten Zeit dahin abgeändert, dass *Gessler* schon im Finale des dritten Aktes fällt, und seine Schergen im offenen Kampfe mit den Schweizern die Flucht ergreifen. Unmittelbar darauf erscheint *Arnold* ([illegible]) und verkündet mit flatternder Fahne den Fall der Zwingburg, worauf die Hymne in C folgt. Die Oper hat demnach nur noch 3 Akte. Obgleich dieser neue Schluss vom Zaune gebrochen, so entgehen wir dadurch doch der Langeweile des bis auf diese Hymne ganz uninteressanten vierten Aktes. Mit einiger Motivirung wäre diese Aenderung weiter zu empfehlen.

Die Gastspiele der Demois. *Schmidt* aus Düsseldorf im Soubrettenfache haben nicht interessirt. Dafür hat Herr *Ande* aus Detmold sich als Fröhlich und im Lustspiele Beifall erworben. Die politischen Ereignisse haben das Gastspiel dieses jungen talentvollen Komikers unterbrochen, doch soll es uns bei seiner Rückkehr von Berlin Herrn *Hauk* ersetzen, der nach Wien geht. Wie gesagt, keine Vorstellung will mehr ziehen, und selbst Titus und Armand gingen spurlos vorüber. Deshalb, und weil viele Abonnenten ihre Logen aufgekündigt, geht das Gerede, das Triumvirat unserer Direktion werde das Theater aufgeben. Dem ist vor der Hand aber nicht so.

Eine Polemik in öffentlichen Blättern rief die Marseillaise hervor. Ein gewisser Theil des Publikums wollte das Bedürfniss fühlen, nach dem Nordfinale der Stummen von Portici ein Volks- und Revolutionslied vorzutragen, und schrie deshalb nach der Marseillaise. *Guhr* war jedenfalls gezwungen, zu willfahren, das Orchester that seine Schuldigkeit, und der neapolitanische Chorus stimmte mit Emphase sein: „*Allons enfants!*“ an. Vielleicht sangen ein paar Leute im Publikum mit. Am Schlusse wurde applaudirt und gezischt. Um diesem Missgriff ein Paroli zu bieten, wurde im Zwischenakte des Abends *Speyer*'s „Deutsches Vaterland“ verlangt. Zu dem Zwecke erschienen Tenore und Bässe im schwarzen Frack auf der Bühne und sangen das Lied von den Notenblättern ärmlich genug ab. Darin lag der Missgriff, wodurch der erste wieder gut gemacht werden sollte. Von ein paar Liederkränzen, mit Zuziehung des Opernpersonals (aber ohne Turban und Pumphosen) in Masse aufgestellt, würde *Speyer*'s beliebtes Quartett auch hier seine Wirkung nicht verfehlt haben, wenn es sich auch nicht zum Volkslied erhoben hat. Dafür ist sein ganzer Bau zu komplicirt. Nebst der Vertretung Frankreichs und Deutschlands im Volksliede wurde England in *Weber*'s Jubelouverture repräsentirt, welche dem *Schiller*'schen Tell (am 30. März) vorging. Zwischen beiden sprach der Schauspieler *Bremer* einen zeitgemässen, sehr kräftigen Prolog von *Wilhelm Wagner*, dem Redakteur unserer Didaskalia. Dieser Vortrag in Mitte eines allegorischen Tableau machte grossen Effekt, wie überhaupt diese Vorstellung die einzige war, die einigermassen zog. Am 31. März (am ersten Tage der Parlamentssitzung) sollte Stradella sein, und das Personal war bereits in der Garderobe. Da entstand aber durch die beiden Principienfragen veranlasst Krawall am Goethemonumente, wobei es blutige Köpfe absetzte. Natürlich war da an kein Theater zu denken und die Sänger machten, dass sie nach Hause kamen. Trotz der 40,000 Fremden, die zu dieser denkwürdigen *Zeit* sich in unseren Mauern befanden, blieb der Tempel Thaliens geschlossen.

An Concerte ist gar nicht zu denken. Die Museen haben früher, wie gewöhnlich, aufgehört, und nur *Wolff*'s Quartett hat seinen Cyklus beenden können, da ihm die Abonnenten gesichert waren. Als Beitrag zur Seelenlehre sei es erzählt, dass gerade in diesen stürmischen Festtagen, in welchen gleichsam Raketen über Pulverfässern in die Luft stiegen, ein fremder Tonkünstler die naive Frage stellte, ob er nicht jetzt ein Conzert auf der Viole d'amour geben könne? Der unschuldige Mann hoffte in der That einen vollen Saal zu machen.

Im Augenblicke werden die Proben der gepanzerten Oper *[illegible]*'s: „Die Braut von Kynast“ gehalten. Die Oper soll künftigen Sonntag vom Stapel laufen, d. h. wenn sich bis dahin die Kehle der Prima Donna nicht wund probirt hat. *C. G.*

Digitized by Google

Kopenhagen. Das dänische Theater brachte in der letzten Zeit eine neue Oper, „Federigo" von *Rung* (Text von *Henrik Hertz*), es ist natürlich, dass das Publikum, welches sich jetzt für ganz andere Dinge, als für neue Opern zu interessiren hat, sich nur spärlich einfand, dann aber dem Werke, welchem viele Verdienste nachzurühmen sind, volle Anerkennung zollte. Die *Schröder-Devrient*, welche zu Ende vorigen Jahres kam, traf noch den glücklichen Zeitpunkt, wo das Interesse für Kunstleistungen ungeschmälert war, und gastirte als Norma, Romeo und in Szenen aus Don Juan, Iphigenie und Robert. Obgleich ihre Stimme bereits sehr abgenommen, so riss sie doch häufig, namentlich im letzten Akte der Montecchi und Capuleti, zu enthusiastischer Bewunderung hin. In einem Concerte, in dem sie Lieder von *Fr. Schubert*, *Schumann*, *Curschmann*, *Mendelssohn* und *Reissiger* sang, gefiel sie weniger allgemein. Im Uebrigen brachte die dänische Oper wenig Bemerkenswerthes. Die italienische Oper hat durch den Tod Christian VIII. ihre grösste Stütze verloren und man glaubt, dass sie zum nächsten Winter nicht wiederkehren werde. In dieser Saison haben sich namentlich Signora *Penco*, die Schwestern *Stults* und der Basso Signor *Galli* hervorgethan. — *Ernst*, welcher der entschiedenste Liebling des Publikums ist, gab mehre stark besuchte Concerte, stets mit ungetheiltem Beifall. Unter seinen Solosachen erweckte sein neues Concert in Fis moll, welches leider noch Manuskript, das grösste Interesse bei den Künstlern. Mit grösster Bereitwilligkeit wirkte *Ernst* auch in einigen Concerten zu wohlthätigen Zwecken, so wie auch in mehreren Concerten anderer Künstler mit. Namentlich betheiligte er sich bei den drei Soireen für Kammermusik, welche die Herren *Reinecke*, *Königslöw* und *Sahlgreen* gaben und welche sehr stark besucht waren. Es bleibt noch übrig, die Concerte von *Rungsted* und *Felicien Berreaux* und die Concerte des Musikvereins zu erwähnen. In den Symphoniesoireen, welche bis dahin stattfanden, hörten wir die Symphonieen C moll (Nr. 5) von *Spohr*, die 8. von *Beethoven*, die C dur (mit der Schlussfuge) von *Mozart*, und A moll von *Mendelssohn*. An Ouvertüren die zum Schlaftrunk von *Weyse* und zu Coriolan von *Beethoven*. Ferner gab der Musikverein ein Konzert, in welchem der erste Theil von *Mendelssohn's* Elias und die B dur-Symphonie zu Gehör gebracht wurden.

RECENSIONEN.

Apollini. Tafelgesänge für Männerstimmen. Heft 20. Sieben Lieder für die Liedertafel zu Berlin in Stimmen und Partitur von *Ludwig Berger*. Op. 46. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Sechs Lieder von *Hoffmann von Fallersleben*, komponirt von *H. Gödecke*. Op. 3. Stimmen und Part. Pr. 1 Thlr. Leipzig, bei *Hofmeister*.

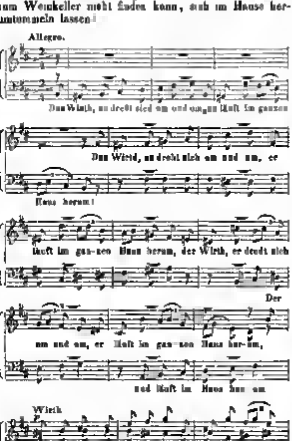
Es stand wohl im Voraus zu erwarten, dass die geehrte Verlagshandlung diese dem liederkundigen Gotte geweihten Tempelräume, an welche eine Halle nach der anderen (es liegen hier bereits Heft 20 und 21 von dieser Sammlung vor) sich anschliesst, niemals unwürdigen Werken eröffnen werde und das ist denn auch hier durchaus nicht der Fall gewesen. Zwar führen die in Heft 20 enthaltenen 7 Gesänge von *L. Berger* zum Theil in eine frühere Zeit zurück, aber eben sie ist jetzt recht eigentlich wieder an der Zeit — und die Bejahrteren unter unseren Lesern werden hier mit Vergnügen manch traute Jugendbekanntschaft erneuern, die Jüngeren aber eine grosse Vergangenheit (Deutschlands Befreiungskampf) durch einen ihrer Barden mit heiligem Interesse sich vergegenwärtigt sehen. Jedoch nicht bloss Patriotisches oder sonst ernst Berührendes ist hier aus dem Nachlasse des verklärten Apollopriesters dargeboten, sondern auch manch gemüthlicher Scherz, und so haben denn die beiden Füllhörner in der Titelvignette einem Jeden die Gaben gespendet, welche er eben suchen und sich wünschen mag im wechselvollen Laufe der Zeit und des Menschenlebens in ihr. Heft 21 bringt 6 Lieder, in welchen der Verf. Herr *H. Gödecke* in jovialer Weise durchaus dem heitern Gotte des Scherzes so wie dem guten deutschen Kraftspruche huldigt: „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang etc." Der gründliche Wasserhass, welcher im dritten dieser Gesänge sich beurkundet, wird überall bei den Liedertafeln unseres lieben Vaterlandes, trotz seiner argen politischen Zersplitterung, Anklang finden und so auch die übrigen scherzhaften Lieder mit ihrem freilich etwas verbrauchten „Wumm und Brumm, Heisa Vallera und Bidibom" u. s. w.

An Maria. Maria, holdes Bild, von Gottes Huld erfüllt, für zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, in Musik gesetzt von *V. Lachner*. Pr. 45 Kr. Mainz.

Herr *V. Lachner*, der in mehrfacher Beziehung seinem trefflichen Bruder in rühmlichster Weise und mit dem glücklichsten Erfolge nacheifert, hat in diesem zart und ansprechend gehaltenen, kunstreichen Gesange, welchen wir vorzüglich kleineren Sängerchören bestens empfehlen können, seinem Texte volles Recht widerfahren lassen, und die Verlagshandlung für würdige Ausstattung gesorgt.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, komponirt von *Franz Lachner*, k. k. Hofkapellmeister. Op. 79. 9. Heft der Sammlung „Die Rheinländer". Pr. 1 Fl. 30 kr. Mainz, bei *Schott's S.*

Dieses Heft enthält zwei heitere Gesänge, deren Werth sie den früher erschienenen der Sammlung „Die Rheinländer", welche bei den Liedertafeln so grossen Beifall gefunden und zu welcher vorzüglich auch *Methfessel* so schätzbare Beiträge im komischen Fache geliefert hat, in würdiger Weise an die Seite stellt. Schon vor längerer Zeit ist von dem Ref. in einer Abhandlung in der Cäcilia „Ueber das Komische in der Musik" auf die Mittel hingedeutet worden, welche der höhere Kontrapunkt zur Erzeugung komischer Effekte



darbietet. In dem zweiten Stücke dieses vorliegenden Heftes „Der verlegene Wirth" hat Herr Kapellmeister *Lachner* einen neuen interessanten Beleg für die Giltigkeit jener Andeutungen geliefert. Man sehe nur, wie malerisch hier die durstigen Gäste den Herrn Wirth, der wahrscheinlich aus guten Gründen den Schlüssel zum Weinkeller nicht finden kann, sich im Hause herumtummeln lassen!

Allegro.
Der Wirth, er dreht sich um und um, er läuft im ganzen
Der Wirth, er dreht sich um und um, er
Haus herum!
läuft im gan-zen Haus herum, der Wirth, er dreht sich
Der
um und um, er läuft im gan-zen Haus her-um,
und läuft im Haus her-um
Wirth
er dreht sich um und um, er läuft im gan-zen
Der Wirth, er dreht sich um und
Haus her-um u. s. w.
um,

und so geht es in immer lebendigerer und kunstreicherer Verflechtung der Stimmen weiter. Wer musste hier nicht, auch in einem blosen Scherz, neben dem guten Humor des Verf. seine hohe Meisterschaft anerkennen! — Gleich wohl gelungen in seiner Art ist das erste Stück in diesem Hefte „In's Weinhaus" in seiner einfacheren, melodiösen Behandlung zu nennen.

Dr. *Keferstein*

M. Brosig, „Christ ist erstanden", Fantasie für die Orgel, dem königl. Professor Dr. *August Kahlert* gewidmet. Op. 6. Breslau, *Leuckart*.

Der Anfang ist choralmässig oder eigentlich der Choral selbst, indem nun die einzelnen Zeilen desselben (d. h. des 1. Verses) sich fugirt folgen. Darauf mit vollem Werke ein rhythmisch bewegter, fugirter Satz, der wie ein Fluss dahin rauscht und in seinem Fortgange immer breiter (hier fünfstimmig) wird. Nächstdem mit schwachen Stimmen neuerdings wieder der Choral (2. Vers), aber diesmal nicht fugirt, sondern wie er ist, in fünfstimmiger Bearbeitung. Zum Schlusse mit vollem Werke ein bewegter Satz, dessen Thema sich späterhin (wie z. B. es in *Mozart's* Zauberflöte beim Choral der beiden geharnischten Männer der Fall ist) als Unterlage zum letzten Verse des Chorals stellt, den vom 6. Takt an die rechte Hand in Octavengriffen bringt.

M. Brosig, Fünf Choralvorspiele für die Orgel: 1) Nun sich der Tag geendet hat — 2) Auf meinen lieben Gott — 4) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — 3) Liebster Jesu, wir sind hier (NB. auf dem Titel stehen 3 und 4 verwechselt) — 5) O Haupt voll Blut und Wunden, komponirt und seinem Freunde *Carl Freudenberg*, Oberorganisten in Breslau gewidmet. Breslau, *Leuckart*.

Hier zeigt sich der Verf. als gewandten Organisten in der Fantasie über gegebene Choräle. Vorspiel 1 gibt die Mel. im Tenor und in halben Noten (auf einem stärker registrirten Manuale zu spielen), dazu die Begleitung in Achteln. — Nr. 2 erscheint in dreifacher Form: 1) eine Einleitung mit vollem Werke, der in ihren 20 Takten als Thema blos die erste Zeile des Chorals zu Grunde liegt. 2) Adagio (zumeist Trio) mit schwachen Stimmen, die Melodie besonders stark verbrämt oder lieber gewöhnlich ausgedrückt: variirt, im Sopran. Endlich 3) der einfache Choral fünfstimmig mit vollem Werke. — Nr. 3 Mel. im Sopran, sonst wie Nr. 1. — Nr. 4 vielstimmig und mit vollem Werke, mit dabei abwechselnden Forte- und Pianostellen. Der wirkliche Schlussakkord, die Amoll-Dominante, erscheint ohne ihre Terz *gis*, die hier der 1. und 2. Tenor recht gut erfassen konnte. Im vorletzten Akkorde mag den Durchgang dies fehlende *gis* immerhin entschuldigen. — Nr. 5 *Finis coronat opus*. Eine noch kunstvollere Arbeit: die dem Choral unterlegte Begleitung ist vierstimmig und führt in mannigfachen Nachahmungen und Anklängen die jedesmalige betreffende Choralzeile in den aufeinanderfolgenden Stimmen vor; dann wird jedesmal von einer zweiten Person die wirkliche Choralmelodie

Google

im Sopran auf einem stärkeren Manuale als fünfte Stimme dazu gespielt.

Die angezeigten Orgelwerke mögen hiermit den Orgelfreunden angelegentlich empfohlen sein.

C. F. Pitsch, Zwanzig kurze und leicht ausführbare Präludien für die Orgel. Prag, bei *Hoffmann*.

Diese Sachen zeigen ein recht löbliches Streben, etwas für Melodie und eine thematische Bearbeitung bringen zu wollen, auch Fantasie, doch streiten die Mängel zu sehr mit dem Besseren, als dass dieses hier genugsam den Hörer wie den Spieler dafür zu entschädigen vermöchte. — Ref. fühlte sich abwechselnd angezogen und wieder abgestossen, er wollte sich gern damit befreunden, aber es gelang ihm nicht. Das Streben nach einer starken Modulation macht namentlich den harmonischen Theil etwas chaotisch. Eine solche sieht man z. B. unerwartet oft eben so schnell erfasst, als wieder verlassen. Soll die Sache bunt dadurch werden, so ist der Zweck zwar gleich und vollkommen erreicht, aber es leidet darunter auch die Einheit der Haupttonart, so dass man am Ende nichts mehr davon weiss. Jedenfalls wird das Ohr selbst hierdurch übermässig angestrengt, fast abgestumpft, und sehnt sich vergebens nach Ruhepunkten. Auch das Wiedereintreten in die Haupttonart am Schlusse geschieht oft so unmotivirt und unklar, dass man nicht weiss, ob der Schluss wirklich kommen soll. Man begegnet vielen, recht wohl ins Gehör fallenden melodischen Stellen, aber auch uninteressanten, so auch Freiheiten in Stimm- und Dissonanzenausführung, leichten Relationen, sogar Schusterflecken. Wird der Verf. bemüht sein, das wuchernde Unkraut zu entfernen, so werden wirklich auch die hindurchschimmernden schönen Blumen nicht mehr leiden, sondern frischer und freier erblühen. Die Ausführung hinsichtlich der Spielart ist dankbar, nur liegt das Pedal an einigen Stellen zu hoch, wodurch mancher Spieler in Verlegenheit kommen wird, da viele Orgeln im Pedal selten das ungestrichene C überschreiten.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Preisaufgabe.

Der „norddeutsche Musikverein und Preisinstitut" (*Schuberth*'sche Musikalienhandlung in Hamburg und Leipzig) hat einen Preis für die Komposition eines deutschen Nationalliedes „für die deutschen Verbündeten" ausgesetzt. Er heisst in der Bekanntmachung: „Deutschland muss nun ebenfalls seine Marseillaise haben." Ob das zur Komposition vorgeschriebene Gedicht fähig ist, eine deutsche Marseillaise zu werden, darüber mögen die Leser selbst urtheilen. Das Gedicht, von *Adolph Schirmer*, ist folgendes:

Deutsches Bundeslied.

Erhebt euch, Deutsche, Mann für Mann,
Das Vaterland zu schützen!
Ein dräuend Wetter zieht heran
Mit unheilschwangern Blitzen.
Und ob von Baden, ob vom Rhein,
Aus Östreich oder Preussen,
Vor Allem wollet Deutsche sein
Und freie Brüder heissen.

Vernichtet ist der fremde Bann,
Den wir so lang getragen,
Das Wort, die That flammt himmelan,
Wo treue Herzen schlagen.
Doch wahrt, was ihr errungen habt!
Wie leicht kann ihr's verscherzen
Seid einig, fromm, dann seid ihr stark,
Seid deutsche Eisenherzen!

Du grosse, herrliche Nation,
Steh fest wie deine Eichen,
Dann wird der Feind dort aussen schon
Vor deinem Zorn erbleichen.
Der innre Feind, der schlimmre Feind
Er soll uns nicht berücken!
Denn erst in einem Volk vereint
Wird Deutschland ihn erdrücken.

Du schönes, hehres Vaterland,
Gott schütz' dich vor Verderben!
Wir schwören dir mit Herz und Hand
Für dich, für dich zu sterben.
Drum ruf's durch Deutschlands Gauen weit
Und jubelt eure Kunde:
Die deutschen Mannen stehn bereit
Zum festen deutschen Bunde!

Die Kompositionen sollten bis zum 20. April an die Musikalienhandlung von *Schuberth u. Comp.* in Hamburg oder Leipzig mit Devise und versiegelter Angabe des Komponisten eingesendet werden.

Der erste Preis besteht in zehn Stück, der zweite in vier Stück holländischen Dukaten, wofür das Verlagseigenthum an *Schuberth* fällt.

Die Preisrichter sind fünf, die zu dieser Prüfung eigens gewählt werden. Von wem, wird nicht erwähnt.

FEUILLETON.

Neuigkeiten aus Paris. Sämmtliche Angestellte des Theaters der Nation (grosse Oper) haben dem Staate den Gehalt eines Tages als Geschenk dargebracht.

Herr *Vatel* hat die Leitung des italienischen Operntheaters an den dramatischen Schriftsteller *Dupin* abgetreten.

Halévy ist als Kandidat für die Nationalversammlung aufgetreten.

Die erste unentgeltliche Vorstellung im Theater der Republik (s. diese Bl. S. 253) hat stattgefunden. Den musikalischen Theil leitete der Musikdirektor von der grossen Oper Herr *Girard*; die Chöre wurden von den Schülern des Konservatoriums unter Leitung des Herrn *Eduard Batiste* ausgeführt. Die Musikstücke waren: der Chant du départ; la jeune République, Kantate von *Pierre Dupont*, Musik von *Pauline Garcia Viardot*, gesungen von *Roger*; die Marseillaise, gesungen von der *Rachel*. (Ein Prolog von *Georges Sand* und zwei Werke *Corneille's* und *Molière's* bildeten den übrigen Inhalt der Darstellung.)

Der auch in diesen Blättern öfters erwähnte Erfinder der Telephonie, *Sudre*, hat ebenfalls einen Chant national veröffentlicht, wozu die Worte von *Casimir Henricy* sind.

Die „Commission nationale des théâtres" (s. diese Bl. S. 252) hat die Regierung um Unterstützung durch Geldbewilligung gebeten. Da dies abgelehnt wurde, so hat sie Wegfall der Abgaben an die Wohlthätigkeitsanstalten so wie des Stempels für die Theaterzettel nachgesucht. Die Abgabe an die Wohlthätigkeitsanstalten (Hospices) ist für die Zeit vom 1. März bis 1. Oktober

Digitized by Google

d. J. auf ein Procent herabgesetzt worden. — Die Association des artistes dramatiques so wie die Commission des auteurs et compositeurs dramatiques verlangt ebenfalls zu den Arbeiten der Commission theilnehmend zugelassen zu werden.

Auch in den französischen Schulen von Rom und der Schule der schönen Künste werden Reformen eingeführt werden; es ist zu dem Ende eine besondere Kommission von 16 Mitgliedern niedergesetzt worden, unter denen sich *Halévy* und *Felicien David* befinden.

Die Direction des beaux arts, welche die 6. Abtheilung des Ministeriums des Innern bildete, ist in drei besondere, von einander unabhängige Abtheilungen getrennt worden. Die erste umfasst die Nationalmuseen, die zweite führt den speziellen Titel Direction des beaux arts und hat für Alles, was sich auf Kunst und Künstler bezieht, zu sorgen, wozu auch das Konservatorium der Musik gehört. Die dritte heisst Direction de la librairie, de la littérature et des théâtres.

Sechstes Concert des Pariser Konservatoriums der Musik. *Haydn's* Symphonie in Es-dur. — *Beethoven's* B-dur-Symphonie („ce noble ouvrage du grand poëte de la symphonie" sagt der Berichterstatter der Revue et Gaz. mus. de Paris); — Confesse duo von *Jomelli*. O filii von *Leisring*. — Solo für die chromatische Trompete (nichts Anderes als das von *Adr. Sax* erfundene Cornet compensateur), gespielt von *Arban*.

In Offenbach a. M. brachte ein zum Besten der Schleswig-Holsteiner gegebenes Concert einen Reinertrag von 200 Fl.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

So eben sind im Verlag der **Schlesinger'schen** Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen, und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Adam, Fantasiette alla Mazurka p. Piano. Op. 26. 15 Sgr.
Cherubini, Ouverture des Abencerages p. Piano à 4 m. p. Bilse. 15 Sgr.
Concone, 15 Vocalises p. Soprano ou Mezzo-Soprano. 2 Livr. à 1 Thlr.
— — 40 nouv. Leçons de chant p. Basse ou Baryton. 4 Livr. à 20 Sgr.
Deutsches Bundeslied f. 1 Singst. mit Piano oder Guitarre. 5 Sgr.
Diabelli, Euterpe, 2 Potpourris aus: Die Jüdin von *Halévy* f. Piano. 2 Lief. à 15 Sgr.
— — 3 Potpourris aus: Musketiere der Königin von *Halévy* f. Piano. à 20 Sgr.
— — 4 Potpourris aus: Robert der Teufel von *Meyerbeer*, f. Piano zu 4 H. 4 Lief. à 20 Sgr.
Friedrich, Hommage à *C. M. de Weber* p. Piano. Op. 35. 12½ Sgr.
Fürstenau, Delices No 23. Struensee de *Meyerbeer* p. Flûte av. Piano. Op. 124. 1 Thlr. 25 Sgr., p. Flûte seule 10 Sgr.
Graciani, Neue Struwelpeter-Quadrille f. Piano. Op. 33. 10 Sgr.
— — Der Matrose. Le matelot f. eine Singstimme. 5 Sgr.
Gumbert, Das bettelnde Kind f. Alt od. Bass. Op. 8. 10 Sgr. 2 Lieder von *Heine*, *Geibel* f. 1 tiefe Stimme. Op. 25. 20 Sgr.
Halévy, Ouverture du Lazarone p. Piano. 15 Sgr.
Heller, Valse brillante p. Piano. Op. 59. 20 Sgr. Canzonetta p. Piano. Op. 60. ½ Thlr.
Hoven, Der Zopf hängt hinten f. 1 Singstimme. 7½ Sgr.
Köhler, 3 Gesänge f. Sopran od. Tenor. Op. 2. 15 Sgr.
Kullak, Transcription facile No. 20: Weisse Dame v. *Boieldieu* f. Piano. 15 Sgr.
Liszt, Gr. Paraphrase de la Marche du Sultan Abdul Medjid de *Donizetti* p. Piano. 25 Sgr.
Lvoff, Ouverture d'Ondine p. Piano à 4 m. p. *Ad. Henselt*. 1 Thlr.
La Marseillaise, französ. und deutsch f. 1 Singstimme mit Piano oder Guitarre. 2 Sgr.
Malibran, Rataplan f. 1 Singst. deutsch und franz. 5 Sgr.
Meyerbeer, Ouverture aus Vielka: Feldlager in Schlesien f. Piano leicht arr. von *Wagner*. 17½ Sgr.
Moody, 3 Etudes p. Piano. Op. 4. 15 Sgr.
Mozart, 3 Sonates p. Piano. Neue Edit. No 11. 12½ Sgr.
6 Nationallieder, No 17 f. 1 Singst. v. *Händel*. 2 Sgr.
Panseron, 42 Etudes spéciales p. Soprano ou Tenore. 2 Livr. à 1 Thlr.
Plefke, Pochhammer-Marsch f. Piano. 5 Sgr.
Schäffer, Der alte Fritz auf Sanssouci. Op. 43, f. 1 Singstimme 7½ Sgr., f. 4 Männerst. 20 Sgr.
— — Hurrah-Galopp. Op. 21. für 4 Männerst. 17½ Sgr.
— — 3 Arien und Gesänge aus „Eben recht", à 5—10 Sgr.
Truhn, Traum der ersten Liebe von *Geibel* f. Sopran oder Tenor. Op. 95. 12½ Sgr.
— — Der arme Taugenichts von *Geibel* f. 1 tiefe Stimme. Op. 98. 12½ Sgr.
— — Scheiden und Leiden f. 1 Singst. mit Guitarre. 7½ Sgr.
Vivier, Caro Regina, deutsch und franz. f. 1 Singst. à 5 Sgr.
6 Volkslieder aus Dorf und Stadt f. 1 Singst. 5 Sgr.
Wagner, Arie No 11 a. Lucia di Lammermoor di *Donizetti* p. Piano. 10 Sgr., dito No 2 a. Römische Hymnen auf Pius IX. von *Rossini* und *Magazzari* f. Piano 7½ Sgr.
— — Pater Francesco und Armer Töffel von *Conradi* f. 1 Singstimme. 2 Sgr.
Weber, C. M. v., 4 Concerto per 2 Flauto con Piano. Op. 75. 1½ Thlr.
— — Ouverture d'Oberon p. Piano seul p. *Ad. Henselt*. 1 Thlr.
— — Aufforderung zum Tanz, zum Concertvortrag für Piano von *A. Henselt*. 25 Sgr.
Wieprecht, Gr. Marsch d. Berliner Schützengilde f. Piano 7½ Sgr., zu 4 Händen 10 Sgr., f. Orch. 1 Thlr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Beethoven, Op. 53. Gr. Sonate arr. p. Pfte. à quatre Mains p. *Sasse*. Neue Edit. 2 Thlr.
Donizetti, Matinée musicale. Recueil d'Ariettes et de Duettinos italiens. No 4. Oh vieni al mare (7½ Ngr.). No 5. La Preghiera (5 Ngr.). No 6. La Gelosia. Duettino (10 Ngr.). No 7. L'Addio. Duettino (7½ Ngr.). 1 Thlr.
Duvernoy, Op. 122. No 2. Anita. Polka favorite p. Pfte. 7½ Ngr.
— — Op. 176. Ecole primaire. Elementarunterricht für den ersten Anfänger im Pftespiel, in 25 leichten Studien. 1 Thlr. 5 Ngr.
Kessler, Op. 40. Erste Liebe. Ewige Liebe. 2 Gedichte f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. 20 Ngr.
Labitzky, Op. 143. Amalien-Walzer f. Pfte. zweihändig 12 Ngr., vierhändig 20 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr., im leichtesten Arrangement f. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 149. Orion-Quadrille f. Pfte. 2händ. 10 Ngr., 4händig 12 Ngr., für Orchester 1 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Mai. Nr. 18. 1848.

Inhalt: Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik. — *Nachrichten:* Aus Frankfurt a. M. Aus Berlin. — *Recensionen.* — Uebersicht der Aufführungen in den Leipziger Gewandhausconcerten. — *Notiz.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Begriff
von
klassischer und romantischer Musik.

Von Dr. *August Kahlert.*

So bestimmt auch längst von den Aesthetikern die Grenzen des klassischen und romantischen Kunstprinzips angegeben sind, so finden sich doch Schwierigkeiten, sobald man ihre Grundsätze auf einzelne Künste anwendet und die zu besonderen Bereichen gehörigen Werke nach jenen allgemeinen Kategorieen sondern will, sobald man z. B. es unternimmt, zu behaupten, dass klassische Musikstücke den romantischen gegenüberständen. Und doch hört man jetzt beide Bezeichnungen zur Charakteristik von Tonstücken angewendet, während die Philosophen bisher lehrten, die Bildnerei habe ein klassisches Gepräge, die Musik aber ein romantisches, denn jene sei Ausdruck der griechischen, diese Ausdruck der christlichen Religionsideen. Die in Stein verewigte menschliche Gestalt und das luftige, vorüberschwebende Tongebäude scheinen wirklich mit einander nichts gemein zu haben, jene diente zum Preise eines Gottes, den sich die Menschen menschlich dachten, dieses dient zur Offenbarung der Sehnsucht des Gemüthes nach dem Unendlichen. In solchem Sinne wäre man also genöthigt, anzunehmen, dass gar kein Musikstück den Namen „klassisch" verdiene, denn wenn das Wesen der Musik dem jetzt allgemein giltigen ästhetischen Schematismus zufolge romantisch ist, wie könnte dann eins ihrer Werke „klassisch" heissen? Hier liegt also eine Dunkelheit, die wir aufzuhellen versuchen wollen.

Wenn man den Charakter der griechischen Kunst mit dem Worte „antik" bezeichnet, so gewinnt man den Vortheil, dass das Wort „klassisch" dann für einen besonderen Zweck verfügbar wird. Lassen wir es doch dasjenige bezeichnen, was in seiner Art oder Gattung vortrefflich, musterhaft ist. In der That hat die Sprache des Lebens, unbekümmert um die wissenschaftliche Terminologie, das Wort längst in diesem Sinne gebraucht. An die Zeit der alten Hellenen denkt man nicht, indem man dieses und jenes Gemälde klassisch nennt; eben so wenig, indem man manchen französischen, englischen oder deutschen Schriftsteller zum Klassiker seiner Nation macht. Die Philologen suchen freilich den Zusammenhang mit dem hellenischen Alterthum immer dadurch herzustellen, dass sie unsere ganze neuere Bildung von der Bekanntschaft mit den Werken jenes entschwundenen Zeitalters herleiten wollen. Aber sie vermögen dies bei denjenigen Künsten gewiss nicht, die sich unabhängig von jenen Vorbildern eine ursprüngliche Lebensform entwickelt haben. Sprechen wir also von einem Geiste der Antike und dem der Romantik, so ersparen wir uns das angedeutete Missverständniss des Wortes „klassisch".

Wie ist man aber zum Bewusstsein dieses Gegensatzes gekommen? Durch die Werke der Poesie, welche eine Zeit lang die Griechen, dann aber die Vorbilder des Mittelalters nachahmten. Bei allen europäischen Völkern hat es Dichter gegeben, welche aus den Griechen ihre Bildung geschöpft, und solche, die sich aus dem vaterländischen Boden selbst genährt hatten. Vor dreissig Jahren begann ein völliger Kampf. Die Begeisterung für das Mittelalter zeigte sich in der Hinneigung zum Katholicismus, zum Wunderbaren, in Bild und Wort. Die protestantische Geistesrichtung hielt dagegen an dem alten Griechenthume fest. Jene Romantiker übten wenigstens einen wohlthätigen Einfluss, den nämlich, dass das vaterländische Element, die deutsche Vergangenheit, von der über dem griechischen Wesen bisher nicht die Rede gewesen war, höhere Geltung erhielt. Zugleich fand sich aber die Hinneigung zur Schwärmerei, als Gegensatz zur klaren, verständigen Einsicht, Ueberschwänglichkeit trat der nüchternen Prosa gegenüber. Dort strebte man in's Unendliche, hier forderte man streng abgeschlossene Grenzen, dort wurde man confus, hier trivial gescholten. Die Männer der alten Zeit begriffen den neuen Schwung der Phantasie, die neue Weltansicht nicht, und der schon greise *Goethe* sagte daher das einseitige Wort: „klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke"; er hätte sich selbst einwenden können, dass bei den Nachahmern der Antike sowohl als der Romantik sich Gesundes und Krankes vorfand, dass er selbst im Götz, Egmont und Faust romantische Gefühlsweise an den Tag gelegt hatte. Die Vorliebe für das Wunderbare war durch die Versenkung in die tiefen Geheimnisse der Natur genährt worden, während man früher mit abstrakten, das ist Ver-

Google

standesgesetzen Alles abzunehmen und zu erklären gemeint hatte.

Wenn wir nun beobachten, wie sich die Musik im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts mitten unter jenen ästhetischen Streitigkeiten gestaltete, so finden wir, dass auch hier das romantische Element sich Bahn brach. Im ganzen achtzehnten Jahrhundert hatten eine Reihe grosser Meister theils den deutschen, theils den italienischen Geschmack befriedigt, die Deutschen hatten in Europa aber die entscheidende Macht geübt, denn sie hatten den italienischen Styl in sich aufgenommen und mit dem deutschen so innig zu vermählen gewusst, dass Kunstwerke, die nach allen Seiten hin Bewunderung erweckten, in rascher Folge emporwuchsen. Die Deutschen hatten die instrumentale Gattung ausgebildet, und nachdem sie von den Italienern singen gelernt, jene theils mit dem Gesange auf ganz neue Weise verknüpft, theils die Instrumentalmusik durch Aufnahme der Gesangmässigkeit aus einem blos kontrapunktischen Spiele mit Figuren ganz selbständig gemacht und zur grössten Vielseitigkeit gebracht. *Mozart* hatte diese grosse Aufgabe gelöst. Von allen Tondichtern vereinigte er am Meisten alle Eigenschaften des Klassikers, während bei andreren nur einzelne davon in's hellste Licht getreten waren. So reich seine Erfindung, so ebenmässig war jede seiner musikalischen Formen, daher seine Verständlichkeit neben dem Reichthume, den er doch jedem kritischen Forscher darbot. Ueberall zeigte sich Licht, und doch die grösste Tiefe der Kombination. Seine Einfachheit bewunderten Alle nicht minder, als seine Unergründlichkeit. Da erhob sich sein grosser Nachfolger, der einen neuen Weg einschlug, da machte die romantische Richtung auch in der Musik sich Platz, mit *Beethoven*. Er steht im innigsten Zusammenhange mit der geistigen Entwickelung des gesammten deutschen Volkes. Zunächst ist zu begründen, warum wir ihn *Mozart* gegenüber den Romantiker nennen.

Die von *S. Bach* so selbständig gewordene Instrumentalmusik bietet dem Geiste ein weiteres Feld als die Menschenstimmen, die an Naturgesetze inniger geknüpft sind; einmal lässt sie grössere Mannigfaltigkeit der Figuren, folglich auch grössere Verschiedenheit ihrer Verknüpfung durch Harmonie und Kontrapunkt zu; dann bieten die einfachsten Intervalle und Akkorde durch die verschiedene Mischung der Klangfarben, je nach dem Material der Instrumente, eigenthümliche Effekte. Dieses grossen Reichthumes bemächtigte sich *Beethoven* und beutete ihn im Bestreben, alle messbaren Formen, die seine Vorgänger geschaffen hatten, zu durchbrechen, aufs Wunderbarste aus. Was ist musikalische Form Anderes als der natürliche Leib, den ein Musikstück verlangt, um als lebendiger Organismus zu bestehen? Die Gesetze der Natur machen sich eben so in dem Hörbaren als in dem Sichtbaren geltend. Der fruchtbare Geist aber beherrscht die Natur, so lange nämlich er deren Macht anerkennt. Er dehnt die Formen aus, er scheint mit ihnen zu spielen, er weiss aber, dass er ohne sie nichts ist und dass über allem Streben zum Unendlichen er untergeht, wenn er seine irdischen Fesseln zerbricht. Die Urform, die allen musikalischen Formen zum Grunde liegt, schwebte auch dem himmelstürmenden Titanen *Beethoven* überall vor, selbst wo er willkürlich schien, ehrte er das ewige Gesetz, ohne welches der Zweck, dass das in's Leben gerufene Musikstück für Andere als seinen Schöpfer geniessbar und verständlich sei, vereitelt wird. In solches Wagniss und Gefahr hatte man sich vor *Beethoven* nicht begeben. Damals herrschte die Nothwendigkeit, bei ihm die Freiheit vor, damals lagen die Grundzüge eines Tonstückes, etwa wie bei einer Rede die Einleitung und Gliederung, stets vor Augen, bei ihm waren sie durch den Reichthum und die Fülle der Einfälle verhüllt und wurden erst dem Aufmerksamen erkennbar. Zu diesem Triebe, Grenzen zu durchbrechen, kam ein mystisches geheimnissvolles Wesen, das man bis dahin auch noch nicht gekannt hatte. Die Erwartung blieb bei dieser Musik stets gespannt, es klang so Vielen ahnungsvoll, die herrlichen Themata traten wie schöne Gestalten aus langsam zerfliessenden Nebelwolken. Das Ruhen auf einzelnen Intervallen, das Schwelgen im Genusse dieses Klanges, das man in einer früheren Periode, wo man Thätigkeit des Geistes in Ausprägung melodischer Gedanken wahrzunehmen begehrte, langweilig gescholten haben würde, das entsprach der Stimmung einer Zeit, die sich in die tiefen Geheimnisse der Naturkräfte zu versenken geneigt war. Der Reiz alles Wunderbaren war stärker geworden, als die früher geltende Harmonie des Verstandes und Gefühles. Noch ein drittes Element der Romantik machte bei *Beethoven* sich geltend, nämlich der Humor. Diese geistige Fähigkeit, so oft verwechselt mit der des Witzes, der Laune, des Scherzes, ist als der gemischte Zustand von Lust und Schmerz aufzufassen, entspringt aus der Weltansicht, die auch das Erhabenste von Schwäche nicht frei weiss und selbst das Furchtbarste durch das Bewusstsein der Vergänglichkeit alles Irdischen der Ironie preisgibt. Diesen *Shakespeare*'schen Zug machte *Beethoven* in der Tonkunst geltend. In seinen Symphonieen tändelt er oft wie ein Kind mit den erhabensten Gedanken. Neben den erschütterndsten Mächten steigen neckend kleine komische Geister auf. Die Mischung entgegengesetzter Stimmungen unterscheidet hier *Beethoven* von seinem Vorgänger, dem geistreichen, witzigen *Haydn*.

Durch die grosse Gewalt, die *Beethoven* schnell und in zunehmendem Maasse auf alle Gemüther ausübte, wurde also die romantische Kunstrichtung auch in der Musik zur Geltung gebracht. Die *Mozart*'sche, ihr gegenüber betrachtet, darf man hiernach mit dem einmal eingebürgerten Ausdrucke der klassischen Richtung bezeichnen, sie fand ihre treuen Anhänger, z. B. *Hummel*, *Spohr*, bei geringeren Talenten aber ging sie in ein ruhiges, verständiges Aufbauen regelmässiger, aber inhaltloser Formen über. Es entstand in Deutschland eine Menge von ebenmässig konstruirten Musikstücken unter den bekannten Titeln, die nicht zu tadeln, aber auch nicht zu loben waren. Die Naivetät *Mozart's* strebte man wohl zu erreichen, aber sie lässt sich von Keinem erreichen, dem sie nicht schon angeboren ist. So kam es, dass sich das Interesse bald von der *Mo-*

zart'schen Schule ab- und der *Beethoven*'schen zuwandte; indessen ward das Bedürfniss des grossen Publikums, das leichte, sinnliche Melodieen begehrte, dadurch nicht befriedigt. Während sich also ein kleiner Theil an *Beethoven*'s hohe Romantik anlehnte, entzückte der bei Weitem grössere sich an den leicht fasslichen, dem Gedächtnisse ohne alle Mühe sich dauernd einprägenden Melodieen des erfindungsreichen, unbefangenen Weltkindes *Rossini*. Die Instrumentalmusik freilich, der Stolz der Deutschen, wurde dadurch in ihrer Entwickelung zunächst noch nicht berührt. Die Italiener und Franzosen liessen den Deutschen dieses Vorrecht, und diese beuteten es noch weiter aus.

Merkwürdig ist, dass hier sich die Erscheinungen, die die Geschichte der romantischen Poesie aufzeigt, in der der Musik wiederholten. Die Dichter nämlich gingen bald von der Freude am Wunderglauben, an der Naturmystik zum Wohlgefallen am Spukhaften, an der Gespensterfurcht über. Der Teufel in mannigfaltiger Gestalt wurde Mode, und gleichzeitig mit *Hoffmann*'s Serapionsbrüdern ergriff *Maria v. Weber* die Gemüther durch seinen „Freischütz". Ganz abgesehen davon, dass dies eigentlich die erste national-deutsche Oper war, zeigte die neue Art, wie er die Instrumente zum Ausdrucke der Schrecknisse der Gespensterwelt anwandte, überhaupt die grosse Macht, welche dieselben dann ausüben können, wenn sie sich zum Ausdrucke, zur Malerei des Sinnes von gesprochenen Worten hergeben. Die Instrumentalmusik verzichtete dadurch gleichsam auf ihre oft gelobte und getadelte Mehrdeutigkeit. Sie trat dem Begriffe näher, sie wollte nicht bloss eine allgemeine Stimmung erwecken, sondern das Bild oder die Verkörperung eines in Worten bestimmt ausgesprochenen Sinnes werden. Der enge Zusammenhang, worin *Weber* mit *Beethoven* steht, ist jedem Musiker bekannt; der Unterschied Beider aber liegt in einer bei *Weber* an die Stelle unbewusster Hingebung tretenden Absichtlichkeit. Seine glänzende Erfindungskraft verdeckte dies auch. Schöne Melodie, also ächt musikalische Schönheit stand ihm immer zu Gebote, aber ein gewisser naiver Fluss derselben in grösseren Stücken fehlte ihm, weil sein Geist ausserordentliche Wirkungen suchte und daher oft zusammenstückeln musste, wo *Beethoven* aus dem Ganzen und Vollen gestaltet hatte. Die Musik trat ganz aus ihren alten Grenzen heraus und wurde geistreich auf Kosten der Natürlichkeit.

Der Eintritt des, wie wir es nennen, geistreichen Elementes in die Tonkunst brachte den Bruch zwischen der unmittelbaren sinnlichen Natur und deren Verwendung zum Ausdrucke geistiger Vorstellungen, die nicht rein musikalisch waren, hervor. Verstand und Phantasie hatten sich getrennt. Vorbereitet hatten dies schon im vorigen Jahrhundert einzelne Nachahmer *Gluck's*, die dessen tiefe Begeisterung nicht kannten und ob *Mozart's* Naivetät die Nase rümpften, sich aber abquälten, weil es ihnen an Erfindung fehlte, auf jenem Wege Geltung zu gewinnen. In die neue Zeit hatte *Vogler* durch seine Hinneigung zum Bizarren eingewirkt. Indessen befruchtete der Genius ächter Romantik noch Viele. Vergessen wir namentlich nicht den ungemein fruchtbaren *Franz Schubert*, der aus *Beethoven* als ein herrlicher Sprössling hervorging und der Welt entrissen wurde, bevor er zur völligen Reife gelangt war.

Nach *Maria v. Weber* theilte sich die musikalische Romantik in zwei Richtungen, die *F. Mendelssohn Bartholdy* und *Meyerbeer* bezeichnen. So sehr Beide sich *Weber* verwandt zeigen, so weit trennt sie das, was sie sonst zur Bildung ihres Styls hinzunahmen. *Mendelssohn* nahm die alten Meister: *Bach* und *Händel*, *Meyerbeer* nahm die Italiener, auch die Franzosen zu Hilfe. Jener hielt den inneren organischen Bau des Musikstückes, die Form, wie man es kurz nennt, fest, und unterschied sich, gestützt auf die alten Meister, durch polyphonische Strenge von den anderen Nachfolgern *Beethoven's*, während *Meyerbeer* einen aus den drei Nationen entlehnten gemischten Styl herausbildete und dabei der Mannigfaltigkeit mehr als der Einheit nachstrebte. Gelang es auch *Mendelssohn*, das, was er aus seinen Vorgängern sich angeeignet hatte, so innig zu einer schönen Einheit zu verschmelzen, dass jedes seiner Werke, so zu sagen, aus einem Gusse erscheint, so war das grosse Publikum mit ihm doch weniger zufrieden, als es mit dem *Weber*'schen Melodienschatze gewesen war, und hielt sich jetzt an die *Meyerbeer*'schen Melodieen, wenn man auch einwenden konnte, dass sie mehr balletmässig als wirklich charakteristisch waren. *Mendelssohn* und *Meyerbeer* haben noch das mit einander gemein, dass sie Beide die *Mozart*'sche Bahn nicht verfolgt haben, so gänzlich verschieden sie Beide unter einander sind.

Die Romantik äusserte sich in noch vielen anderen schaffenden Talenten, wie einem *Robert Schumann*, *Löwe*, den Franzosen *Berlioz* und *David*, den Virtuosen *Liszt*, *Paganini*, *Ernst* u. A. Der Bruch aber in der musikalischen Kunst ist unterdessen gewachsen. — Die Einen hier versinken in Träumerei, in ein stilles in sich gekehrtes Wesen, und streben aus der tiefsten Tiefe verborgene Schätze ans Tageslicht zu fördern; sie werden formlos, indem sie sich diesem ächt romantischen, mystischen Triebe überlassen, die Anderen dort verhüllen kleine musikalische Einfälle durch leere Phrasen. Jene kann die Zuhörerwelt nicht fassen, Diese können ihren Einfällen keine Wirkung schaffen, weil sie es nicht anzufangen wissen, wie man aus Anekdoten kein Drama, keine Erzählung zusammensetzen kann. Und doch finden sich bei den Einen wie bei den Anderen grosse musikalische Elemente, die sich nur nicht zur Form ausbilden können. Diese Formlosigkeit, dieses Streben nach Auflösung der in der Natur der Töne gegebenen Grenzen, ja die thatsächliche Aufhebung derselben hängt wohl mit den übrigen Vorgängen in dem Gebiete des Geistes, in der Geschichte der Menschheit zusammen. Eine gewisse krampfhafte Unruhe lässt sich überall wahrnehmen, also auch in der Musik. Diese Formlosigkeit verheisst dennoch für die Zukunft mehr als ein starres Festhalten abgelebter Formen, als seelenlose Förmlichkeit, welche aus dem blossen Studium der klassischen Werke, nicht aus lebendiger Brust, wie diese doch selbst erwachsen sind.

Musikalische Formen, engere sowohl als freiere, werden sich immer wieder bilden, denn da das Bedürfniss nach Gesang die Melodie erzeugt, so werden immer wieder Melodieen entstehen, die sich auszudehnen, auszuspinnen ein Bestreben haben und somit Träger von Musikstücken werden. Dass es eine einzige musikalische Urform, bedingt durch die harmonischen Gesetze des Tones, die er sich selbst auflegt, gebe, das hindert durchaus die unendliche Mannigfaltigkeit in der Triebkraft des Geistes, aus jener Urform stets wieder neue Formen herauszubilden, nicht. Der Gegensatz zwischen zwei Richtungen, die wir die klassische und romantische genannt haben, wird aber bleiben, indem die einen Komponisten die von der Natur der Tongesetze gegebenen Bedingungen williger respektiren, die andern die Freiheit des Geistes gegen sie werden geltend machen wollen. Wie unter den musikalischen Gemüthern sich dieser Gegensatz findet, so ist derselbe auch im Kunstgeschmacke ganzer Geschlechter, ganzer Epochen vorhanden, und wird stets wiederkehren, wie er in anderer Gestalt, unter andern Namen in der Geschichte der Musik mehrmals vorhanden gewesen ist. In seinen Modifikationen gestaltet er sich unendlich verschieden, und bewirkt bei der Beurtheilung oft Täuschungen. Gerade die, die die Beschränkung durch die Natur der Tongesetze anerkennen, gewinnen immer wieder die Oberhand, wenn die in erträumter Fessellosigkeit des Geistes sich Bewegenden endlich in weichlicher Sentimentalität oder im Chaotischen untergehen. Es ist daher in dem Einen dem Anderen das Gegengewicht gegeben.

Der politische Ernst der Gegenwart hat die romantische Weltansicht zu Boden geschlagen. Es ist nicht mehr Zeit, sich in Träume zu verlieren, denn Gesetz und Ordnung zur vollen Giltigkeit überall zu bringen, das ist die Losung, nachdem seit zehn Jahren Männer wie *Gervinus* und *Ruge* den Beweis geführt, dass die Romantik die politische Kraft der deutschen Nation gebrochen habe. Jetzt begreift jeder Zeitungsleser, dass Ordnung ohne Freiheit den Despotismus, und Freiheit ohne Ordnung Anarchie hervorbringt, Kunstwerke können bis zum todten Mechanismus oder zum Ausdrucke der Verrücktheit herabsinken, dies ist dasselbe. Hoffen wir, dass in der Tonkunst, trotz der heftigen Schwankung zwischen den aufgezeigten Gegensätzen, die Freude am lebendigen Organismus, nicht an der todten Form oder an einem Klimpern sinnverwirrender Effekte sich behaupten und durch Erzeugnisse gehoben und genährt werden möge. Wenn das gesammte gesellschaftliche Leben der Menschen seinen Aufschwung erreicht haben wird, dann lässt sich ein gesünderer Zustand des Gemüths in dem Einzelnen erwarten, der auch der Kunst zu Gute kommen wird. Glücklich die, welche diese Freude erleben! Sie wird ihnen den tiefen Schmerz versüssen, den ihnen viele krankhafte Kunsterscheinungen bereitet haben.

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. Samstag, am 15. April, gab unser Liederkranz eine Abendunterhaltung im Saale des Weidenbusches zu Ehren des Fünfziger-Ausschusses, in welcher inhaltreiche Worte mit deutschen Vaterlandsgesängen wetteiferten. Auch die Mitglieder der siebenzehn Beigeordneten am Bundestage waren eingeladen.

Dr. *Ponfick*, protokollführender Sekretär des Liederkranzes, eröffnete diese heitere Sitzung mit einer Bewillkommnungsrede an die Gäste, worin er die Idee, „dass das patriotische Lied der Vorbote der That sei und Beides, Ton und Wort, Lied und kräftiges Handeln, nun in schöner Wechselwirkung den segensreichen Fortschritt fördere", als Hauptgedanken zusammenfasst und denselben in sinnigen Wendungen weiter spinnt.

Mehr oder weniger in diesem Sinne hielten *Pagenstecher*, *Freudenthal*, *Mappes*, *Starkloff*, *Zopf*, *v. Mühlfeld* u. A. ergreifende und zündende Reden.

Zuletzt sprach der gemüthvolle *Jordan*, durch fröhliche Gesänge, die hier gewöhnlich nach den obligatorischen Gesängen *ex functione* vorgetragen werden, sichtbar angeregt, den Gedanken aus: „dass der brave Mann, entfernt von allem Egoismus, seine ernste Aufgabe mit Heiterkeit erfüllen möge." Auch gedachte er, gleich andern Rednern des Ausschusses, der anwesenden Frauen, und umwand so den Griff seines Schwertes, womit er so gewaltige Streiche führte, mit Rosen.

Die Gesänge wurden mit *Schnyder's* bekanntem Gebete: „Der du mit Weisheit, Stärk' und Pracht" eröffnet, und diesem folgten dann: 1) *Hoffmann von Fallersleben* „Auf der Wanderung", komponirt von *Dürrner* (wobei der kräftige Text die Komposition wohl tragen mochte); 2) „Der Abschied vom Vaterlande", Gedicht von *Lenau* — schon im Jahre 1833 gleichsam prädestinirt — als Strophenlied komponirt von *Heinrich Neeb* (einer herzenswarmen Melodie, nur in der Kantabilität etwas zu sehr ausgeschmückt), 3) „Vaterlandslied", Dichter ungenannt, komponirt von *Marschner* (breit und mächtig), 4) „Einklang", von *Vogl*, komponirt von *Kunt*, dem Dirigenten des Liederkranzes (einfach volksthümlich); 5) „Hoch auf, mein Volk", von *H. Hoffmann*, komponirt von *Wilhelm Speyer* (in der von ihm beliebten polyphonen Manier edel und kräftig). Dies Quartett musste wiederholt werden. Ein anwesender Gast aus Heidelberg brachte dem Komponisten ein Hoch. Er wurde gerufen, trat vor und dankte bescheiden. 6) „Freiheit, du mein Losungswort", von *Stolpe*, komponirt von *Bernhard Schädel* (ein solides und gleichsam mit der Begeisterung der älteren Schule aufgefasstes Quartett), 7) „Oesterreichs Gruss an die deutschen Brüder", Solo für Bariton mit Chor, von *Anast. Grün*, komponirt von *W. Speyer* (feierlich und fast im Style *Benda's*), fand grosse Akklamation und wurde im Laufe des Abends zweimal wiederholt*),

---

*) *Speyer* erhielt das von *A. Grün* auf seiner Reise von Wien hierher verfertigte Gedicht erst am 13. April zur Komposition für dieses Fest zugesendet.

Digitized by Google

8) „Das deutsche Parlament“, von *H. Weismann*, beginnend: „Stimmt an das Lied der Lieder — die Freiheit ist erwacht“, auf die Melodie von *Esser's* Turnerlied gedichtet (die schöne Komposition ist bekannt und verbreitet), fand grossen Beifall; 9) als Schlussstein, wie fast immer: „Das deutsche Vaterland“, von *Arndt* und *Speyer*.

Weshalb liess man aber ein Lied: „Schleswig-Holstein“ betitelt, weg? Verdienten dessen Kämpfer damals nicht um so mehr Worte des Trostes und der Erhebung?!

Die freie Bewegung der Gesellschaft dauerte noch bis gegen Morgen. Gewiss ein denkwürdiger Abend mehr in den Annalen unseres Liederkranzes.

C. G.

Aus Breslau. Am 13. April führte *Mosewius* *Mendelssohn's* „Elias“ zum ersten Male und in höchst würdiger Weise auf. Ungeachtet der noch herrschenden starken politischen Aufregung hatte sich doch ein Auditorium von sieben bis achthundert Personen eingefunden. Das Werk machte tiefen Eindruck, und namentlich der erste Theil erhielt den gerechtesten Beifall. — Der akademische Musikverein hat die *Haydn*schen „Jahreszeiten“ und der Künstlerverein zum Schlusse des Winters *Beethoven's* Pastoralsymphonie gegeben. Vorher spielte *Hesse* das *Hummel*'sche Bdur-Rondo. Im Theater hat man „Tell“ neu einstudirt, und von Novitäten *Flotow's* „Martha“ gegeben. Die Oper hat zwar angenehm unterhalten, aber doch bei mehrfacher Wiederholung wegen der in der Stadt herrschenden Unruhen kein volles Haus gemacht. Dem Theater steht auch eine bedeutende Krisis bevor, da die jetzige Direktion, die Herren *Nimbs*, *Kiessling* und *Reimann*, ihre Entlassung aus dem Pachtverhältnisse beantragt haben. Das Publikum ist zu sehr von Sorgen bedrückt, als dass Sammlung zum Kunstgenusse vorhanden sein könnte.

RECENSIONEN.

H. B. Stade, Der wohlvorbereitete Organist, ein Präludien-, Choral- und Postludienbuch, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste geschrieben und herausgegeben auf Kosten des Verf. — In Kommission bei *Eupel* in Sondershausen. Pr. à Lief. 5 Sgr.

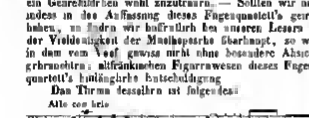
Es ist mit vieler Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass dem Verf. bei Herausgabe dieses Werkes als Vorbild *Fischer's* Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen vorgeschwebt habe, das neuerdings bei *Körner* in Erfurt erschienen ist. Er selbst geht noch weiter als *Fischer*, und gibt zum Präludium und Choral noch ein Finale, d. h. ein fugirtes Nachspiel, worin wiederum so wie beim Vorspiel als Thema der Choral erscheint. Wenn gleich die letztere Idee an und für sich und als künstlerische Ausführung betrachtet, recht löblich ist, so sind wir, was die kirchliche Ausführung derselben betrifft, damit nicht ganz einverstanden, indem das Kirchenpublikum sich hierdurch so durch den Choral übersättigt sieht, dass man unwillkürlich zugleich an das: „Toujours perdrix!“ hierbei erinnert wird. Das hat jedenfalls schon *Fischer* gedacht, und darum kein choral-thematisches Nachspiel gegeben. Der in diesem 1. Hefte bearbeitete Choral ist der bekannte: „Ach bleib mit deiner Gnade“, bekannter vielleicht unter dem Namen „Christus, der ist mein Leben.“ Die Einleitung ist kurz und darum schon angemessen; ihr folgt Choral mit Zwischenspielen. Desto länger ist aber das fugirte Nachspiel (19 Notenzeilen hier umfassend), dessen innere Struktur eben nicht den Zuhörer für die Länge zu entschädigen und fortwährend in angemessener Spannung und lebendigem Interesse zu erhalten vermag. Es erscheint mehr als Arbeit und Zusammensetzung, als mit freiem geistigen Flusse geschaffen. Und zu dem vorschriftsmässigen kontrapunktischen Eintreten der thematischen Eintritte stellt sich anderseits wieder eine Harmonie, oft so bunt und unklar, dass das Ohr nicht eben froh dabei wird. Dieser fugirte Satz ist recht eigentlich eine solche Fuge, bei deren Anhörung das Publikum sich herzlich langweilt, zugleich gern bekennend, es verstehe so etwas nicht, das sei zu gelehrt und wohl nur für einen Musikverständigen geniessbar. Der Letztere aber bedankt sich sowohl für das Kompliment als für die Sache. Möge daher der Verf. mit Berücksichtigung des hier Erwähnten in seinen Folgeheften das Nachspiel — diesen an sich schon undankbaren Gegenstand, der doch nun einmal beim Kirchengesange der Gemeinde das Schicksal erleidet, nicht entweder oder doch nur wenigstentheils gehört zu werden — kürzer und bündiger einrichten.

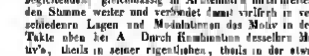
Dessau. *Louis Kindscher.*

Introduktion und Fuge, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, komponirt von *Gustav Krug*, Ehrenmitgliede des norddeutschen Musikvereins. Op. 11. Hamburg und Leipzig, bei *Schuberth* u. *Comp.* Pr. 1½ Thlr.

Schon seit *Mattheson* haben ganz vorzüglich die Herren Rechtsgelehrten bald als Komponisten, bald als Theoretiker, bald als Historiker, bald als Begründer und Direktoren bedeutender Kunstvereine, bald als geistvolle poetische Vermittler zwischen Wort und Ton eine so ausgezeichnete Rolle in der Musik gespielt, dass, wenn nicht die Bewohnerinnen des Olymps über die Eifersucht sterblicher Schönen völlig erhaben sind, über kurz oder lang ein zweiter homerischer Götterkrieg zu befürchten ist, bei welchem es selbst dem weisen Haupte Jupiter's oder Apollo's schwer fallen dürfte, in letzter Instanz zu entscheiden, welcher von beiden olympischen Gewalten das eigentliche Dominialrecht über jene auf beiderseitigem Gebiete betheiligten Doppeltsleute zuzusprechen sei: ob der strengen Göttin Themis oder der holdseligen Polyhymnia?

Unter diesen Herren ICtis, die als solche eine höhere Stellung einnehmend, zugleich auch eifrige Diener der Tonmuse sind, hat sich Herr Oberlandesgerichts-





rath *Krug* in Naumburg eine rühmliche Stellung errungen. Sein gekröntes Preisduo für Pianoforte und Violine, sein Trio für Pianoforte und Violine, sein „Charakteristisches Tongemälde: der Liebe Erwachen, der Brautstand und der Ehestand in drei grossen Sonaten zu 2 und 4 Händen", sämmtlich bei *Schuberth u. Comp.* in Hamburg und Leipzig erschienen, so wie andere seiner Werke sind wohl den meisten unserer Leser bekannt geworden. Denjenigen unter ihnen, die sich durch die Schreibart des geehrten Herrn Verf., welche im Allgemeinen, der Form nach, an die *Mozart*'sche und frühere *Beethoven*'sche Richtung erinnert, angesprochen fühlten, wird gewiss auch das uns vorliegende Fugenquartett eine willkommene Erscheinung sein, das uns höchlichst ergötzt hat. Wir glauben nämlich darin ein gemüthliches Tête à tête alter ehrenvester Herren und Damen zu erblicken, die sich bei einem Glase Wein gütlich thun, dabei ganz fidel werden, ihre antiken Tanzpas nachexerciren, dabei die eine oder andere Opernreminiscenz aus der Jugendzeit hier laut werden lassen und darüber das steife, hohl bombastische Wesen, welches sie bei ihrem ersten Zusammentreffen in der Introduktion verriethen, endlich ganz vergessen.

Der schalkhaften Laune des Herrn Verf., die vornämlich in seinem Op. 10 hervorgetreten, ist solch ein Genrebildchen wohl zuzutrauen. — Sollten wir uns indess in der Auffassung dieses Fugenquartett's geirrt haben, so finden wir hoffentlich bei unseren Lesern in der Vieldeutigkeit der Musikpoesie überhaupt, so wie in dem vom Verf. gewiss nicht ohne besondere Absicht gebrauchten, altfränkischen Figurenwesen dieses Fugenquartett's hinlängliche Entschuldigung.

Das Thema desselben ist folgendes:

Allo con brio
A
B

Nachdem es der Verf. unter Zutritt kurzer Zwischenphrasen der Begleitung in herkömmlicher Weise durch alle 4 Stimmen durchgeführt hat, spinnt er vorzüglich mit der Figur oben hinter B unter Zuziehung einer sie begleitenden, gleichmässig in Achtelnoten fortschreitenden Stimme weiter und verbindet damit vielfach in verschiedenen Lagen und Modulationen das Motiv in dem Takte oben bei A. Durch Kombination desselben Motiv's, theils in seiner eigentlichen, theils in der etwas veränderten Gestalt hier bei C mit der Figur bei D

bildet er sich sodann einen lebhaft an das lustige Leben in *Mozart's* Così fan tutte erinnernden Nebensatz, der späterhin in verschiedenen kontrapunktischen Umkehrungen und modulatorischen Wendungen wiederkehrt und abwechselnd mit der Figurenpartie hinter B kleinere und grössere Gruppen bildet, durch welche sich fortwährend das Hauptmotiv in seiner ursprünglichen Gestalt bei A und in seiner veränderten bei C (im Klavier zum Theil unter harmonischer Verstärkung) hindurchspinnt. Es kommen dann die gewohnten Engführungen, Verkürzungen und Erweiterungen des mehrerwähnten Hauptmotivs, bis sich endlich der ziemlich weit ausgesponnene Satz, ohne allen Ruhepunkt (die munteren Gesellen sind nun einmal im Zuge und kümmern sich um musikalische und künstliche Polizeiordnung nicht einen Pfifferling) mit einer frei gehaltenen Achtelpassage des Pianoforte, unter einfach harmonischer Begleitung der Streichinstrumente, zu allgemeinem Wohlgefallen in C dur abschliesst. — Dr. *Rosenstein.*

Uebersicht

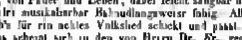
der Aufführungen in den Leipziger Gewandhausconcerten, mit Einschluss der beiden Armenconcerte, im Winterhalbjahr 1847/1848.

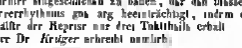
Instrumentalmusik. 1) Symphonieen. *Beethoven*: D dur; Eroica (zweimal; einmal zu *Mendelssohn Bartholdy's* Gedächtnissfeier); B dur; C moll; Pastoral; F dur. — *Gade*: Nr. 1, C moll; A moll (neu). — *Haydn*: D dur; B dur. — *Mendelssohn Bartholdy*: A moll. — *Mozart*: C dur (mit der Schlussfuge), D dur (ohne Menuett). — *Onslow*: Nr. 4 (neu). — *Rietz*: Nr. 1, G moll. — *Schneider*: F moll (neu). — *Schubert*: C dur. — *Schumann*: Nr. 1, B dur. — *Spohr*: Nr. 3, C moll.

2) Ouverturen. *Beethoven*: zu Leonore, Nr. 1, 2, 3, 4; zu Coriolan; zu Egmont (nebst der übrigen Musik dazu); Op. 115, C dur; Op. 124, C dur. — *Bennett*: Die Waldnymphe. — *Cherubini*: zu Ali Baba; den Abenceragen, Faniska, Medea, Wasserträger. — *Gade*: Nr. 3, C dur. — *Gluck*: zu Iphigenia in Aulis. — *Marschner*: zum Vampyr. — *Mendelssohn Bartholdy*: zu den Hebriden; zu Paulus; zur Melusine. — *Mozart*: zur Zauberflöte. — *Taubert*: zu *Tieck's* Blaubart. — *Weber*: zu Euryanthe; Oberon; Freischütz, Preziosa; zum Beherrscher der Geister. —

3) Stücke für einzelne Instrumente. *a)* Pianoforte (beziehentlich mit Begleitung). *Bach, Seb.*: Präludium und Fuge. — *Beethoven*: Conzert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester (Op. 56). — *Chopin*: Notturno. — *Hummel*: Conzert in H moll. — *Mayer*: Symphonieconzert. — *Mendelssohn Bartholdy*: Lied ohne Worte. — *Schumann*: Conzert. — *Weber*: Conzertstück. — *Willmers*: Fantasieen und Etuden. — *b)* Violine. *Beethoven*: Romanze (Op. 50). — *David*: Conzert D dur, Conzert (neu). — *Ernst*: Fantasie über Otello. — *Mendelssohn Bartholdy*: Conzert. — *Schubert* (d. Dresdener): Conzert, Fantasie über Don Juan. — *Spohr*: Conzert Nr. 9, D moll. — *c)* Violoncell. *Halevy*: Szene aus der Jüdin (f. Vc. arrangirt). — *Kummer*: Fantasie. — *Schubert*: Ave Maria (f. Vc. arrangirt). — *Servais*: Variationen über den Sehnsuchtswalzer. — *d)* Klarinette. *Weber*: Adagio und Rondo.

Google





— e) Oboe. *Frank*: Variationen. — f) Horn. *Eisner*: Concertino (zweimal). — g) Fagott. *Teller*: Introduktion und Variationen. — h) Posaune. *David*: Concertino.

Gesang. 1) Grössere Werke, Chöre und Mehrstimmiges. *Beethoven*: Terzett aus Fidelio. — *Cherubini*: Kyrie und Gloria aus der C dur-Messe; erstes und zweites Finale aus dem Wasserträger; Szene mit Chor und Sextett aus Alibaba. — *Haydn*: Motette a capella. — *Mendelssohn Bartholdy*: Elias, Oratorium; die erste Walpurgisnacht; Gebet von *Luther* (Verleih uns Frieden). — *Rietz*: Altdeutscher Schlachtgesang. — *Spohr*: Duett aus Jessonda (Wie seh' ich), Blumenduett aus derselben Oper; Duett aus dem Berggeist; Duett aus Zemire und Azor. — *Weber*: erstes Finale aus Euryanthe.

2) Einstimmiges. *Beethoven*: Concertarie; Schottische Lieder; Szene und Arie aus Fidelio; Lieder aus Egmont. — *Bellini*: Arie aus Montecchi und Capuleti; aus den Puritanern. — *Cherubini*: Romanze aus Alibaba. — *Coppola*: Recit. und Arie aus Nina pazza per amore. — *Gluck*: Szene und Arie (für Sopran) aus Iphigenia in Tauris; dergl. für Tenor. — *Händel*: Arie aus Jephta. — *Martini*: 83. Psalm. — *Mendelssohn Bartholdy*: Nachtlied. — *Meyerbeer*: Arie aus Il crociato. — *Mozart*: Arie aus Figaro's Hochzeit; aus Titus; aus der Zauberflöte; Szene und Arie mit obligater Violine; Concertarie für Bass. — *Rossini*: Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell; Szene und Arie aus derselben Oper. — *Schubert*: Lieder. — *Spohr*: Szene und Arie aus Faust (für Sopran), dgl. für Bass aus derselben Oper. — *Stradella*: Aria di chiesa. — Volkslieder, deutsche. — *Weber*: Szene und Arie aus dem Freischützen; Cavatine aus Euryanthe; Szene und Arie, in Lodoiska eingelegt. —

Aufgetretene Künstler. 1) Instrumentalmusik. *Aguilar*, *Emma*, Pianofortespielerin, aus London. — *Cossmann*, Violoncellist, aus Leipzig. — *David*, Violinist aus Leipzig. — *Diethe*, Oboist aus Leipzig. — *Joachim*, *Joseph*, Violinist aus Wien. — *Judine*, Miss Emma, Pianofortespielerin aus London. — *Landgraf*, Klarinettist, aus Leipzig. — *Mayer*, *Karl*, Pianofortespieler, aus Dresden. — *Nabich*, Posaunist, aus Waldenburg. — *Politzer*, Violinist, aus Wien. — *Pohle*, Hornist, aus Leipzig. — *Schubert*, Violinist, aus Dresden. — *Schumann*, Frau *Klara*, Pianofortespielerin. — *Steglich* jun., Hornist, aus Leipzig. — *Weissenborn*, Fagottist, aus Leipzig. — *Willmers*, *Rudolph*, Pianofortespieler. — *Zahn*, Violinist, aus Halle. —

2) Gesang. *Agthe*, Fräul., aus Weimar. — *Bacherlin*, Fräul. von. — *Behr*, Bariton, aus Leipzig. — *Buck*, Fräul., aus Leipzig. — *Frege*, Frau, aus Leipzig. — *Götz*, Tenorist, aus Weimar. — *Henry*, Tenorist, aus Leipzig. — *Marra*, Frl. *Marie* von, aus Wien. — *Meyer*, Tenorist, aus Leipzig. — *Mohr*, Fräul., aus Leipzig. — *Pögner*, Bassist, aus Leipzig. — *Rainer*, Tenorist, aus Wien. — *Schloss*, Fräul. — *Schwarzbach*, Fräul., aus Leipzig. — *Stahl*, Bariton, aus München. — *Starke*, Fräul., aus Leipzig. — *Vogel*, Fräul., aus Leipzig. — *Wagner*, Fräul., aus Dresden. — *Widemann*, Tenorist, aus Leipzig. — *Zimmermann*, Bassist, aus Leipzig.

Notiz

Den in Nr. 14 d. Bl. enthaltenen Vorschlag des Herrn Dr. *E. Krüger* betreffend.

Der Einsender *Krüger* schlägt in Nr. 14 die Melodie eines alten Burschenliedes als Volks- und Nationalgesang vor. Die Wahl wäre, wenn sie Beifall fände, wahrhaftig nicht schlecht, denn die Weise ist hübsch, kräftig, voll Feuer und Leben, dabei leicht sangbar und mancherlei musikalischer Behandlungsweise fähig. Alles wie sich's für ein echtes Volkslied schickt und passt.

Nun scheint sich in den von Herrn Dr. *Kr.* gegebenen Notensatz, und zwar im ersten Takte, ein Schreibfehler eingeschlichen zu haben, der den fliessenden Versrhythmus gar arg beeinträchtigt, indem die erste Hälfte der Reprise nur drei Takttheile erhält.

Herr Dr. *Krüger* schreibt nämlich:

Wir aber in Jena sangen z. Z. auf dem Burgkeller, in Ziegenhain und zu Zwätzen so:

wodurch dem Rhythmus sein volles Recht wird. Die Melodie übrigens ist wohl noch älter, als Herr Dr. *Kr.* angibt, und zählt mindestens 25, wahrscheinlich aber reichlich 30 Jahre. Den Komponisten vermag ich augenblicklich mit Gewissheit nicht anzugeben.

Ein alter Burschenschafter.

FEUILLETON.

Donizetti ist nun endlich, am 8. April, zu Bergamo auch körperlich gestorben — geistig war er bekanntlich schon längst todt. Er ist 53 Jahre alt geworden. — Am 17. April starb in Leipzig *Rudolph Sachse*, Mitglied des Theater- und Concertorchesters, Lehrer auch der Violine am Konservatorium.

Am 16. April fand in Dresden das gewöhnliche Palmsonntagsconcert Statt. Aufgeführt wurde *Mendelssohn's* Elias, unter *Reissiger's*, *Beethoven's* F dur Symphonie, unter *Wagner's* Leitung. Die Hauptsangpartie im Oratorium hatte Herr *Mitterwurzer*; ausserdem sangen die Solostimmen die Damen *Kriete*, *Marpurg*, *Schmidt*, *Wagner*, der Tenor *Weixelstorfer*.

Der Posaunist *Nabich* ist in der weimarischen Kapelle als Kammermusiker angestellt worden.

Siebentes Concert des *Pariser* Konservatoriums der Musik: Chor: O voto tremendo, aus *Mozart's* Idomeneo. — Satz aus einem *Beethoven*'schen Quartett, ausgeführt durch sämmtliche Bogeninstrumente des Orchesters. — *Beethoven's* C moll-Symphonie; — die Hauptstücke aus dessen Musik zu König Stephan; — Concert-Ouverture von Deldevez. — Kantate für Männerquartett mit Chor von *Mendelssohn Bartholdy* (muss wohl die Bearbeitung der Dithyrambe „An die Künstler" gewesen sein).

Am 29. März starb in Kassel der erst einundzwanzig Jahr alte Komponist *Hugo Stähle*. Ausser vielen kleineren Sachen hat er auch mehrere Ouverturen, eine Symphonie und eine Oper „Arria" komponirt, welche letztere im vorigen Jahre zu Kassel aufgeführt wurde. (S. diese Blätter, 1847, S. 762.)

Digitized by Google

Am 16. April ist dem gesammten Personal des Dresdner Theaters gekündigt worden, und in Folge dessen kommen mit dem 1. Juni 145 Mitglieder ausser Engagement. Zugleich hat die Direktion ihren eigenen Pachtkontrakt gekündigt. Die Ursache liegt in den Zeitverhältnissen und der Theilnahmlosigkeit des Publikums am Theater.

Molique hat in London Furore gemacht.

Am 28. April schloss die italienische Operngesellschaft in Berlin ihre Vorstellungen mit *Bellini's* Norma. — In Wien hat die italienische Oper ihre Spiele in Wien suspendirt. Der Direktor der deutschen Oper (Hoftheater) Herr *Balochino*, hat seine Entlassung erhalten; mehrere Mitglieder dieser Bühne haben sich erboten, die Unternehmung noch so lange fortzuführen, als *Balochino's* Kontrakt zu laufen hatte (Ostern 1849). Die Sache ist noch nicht entschieden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. v., 5me Concerto pour le Pianoforte. Nouvelle Edition. Les tuttis et les accompagnements obligés arrangés par *J. Moscheles.* Op. 73. Pour Piano seul. 2 Thlr.

— — Messe (3 Hymnen) für 4 Singstimmen und Orch. Klavierauszug ohne Worte. Op. 86. 1 Thlr. 10 Ngr.

Briccialdi, G., 2me Concertino pour la Flûte avec accomp. de Piano. Op. 43. 1 Thlr. 20 Ngr.

Dussek, J. L., Werke in neuen Ausgaben:
- Les Adieux. Duo favori de Kelly arr. en Rondo. 10 Ngr.
- Air Russe en Rondo. 7½ Ngr.
- L'Amusante. Rondo favori. 7½ Ngr.
- La Chasse. 10 Ngr.
- Partant pour la Syrie. Romance favorite variée. 12½ Ngr.
- Rondo tiré de l'Oeuv. 27. 10 Ngr.

Haydn, J., Te Deum für 4 Singstimmen und Orchester. Klavierauszug. 25 Ngr.

Kunz, K. M., 5 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 9. 1 Thlr.

Lang, Josephine, 6 deutsche Lieder von *O. Reinhold,* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. 20 Ngr.

Lortzing, A., Lied: Auch ich war ein Jüngling, a. d. Oper der Waffenschmied, für das Pianoforte übertragen von *F. L. Schubert.* 5 Ngr.

Lumbye's Tänze für das Pianoforte:
- Nº 39. Magyaren-Galopp. 7½ Ngr.
- 40. Luna-Walzer. 15 Ngr.

— — Dieselben zu 4 Händen:
- Nº 39. Magyaren-Galopp. 10 Ngr.
- 40. Luna-Walzer. 20 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ottetto pour 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles. Op. 20. Partition. 3 Thlr.

— — Ouverture zu den Hebriden (Fingals Höhle) arr. für 2 Pianoforte zu 8 Händen. Op. 26. 1 Thlr. 15 Ngr.

Reinecke, C., 5 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 14. 25 Ngr.

— — Fantasie in Form einer Sonate für das Pianoforte. Op. 15. 25 Ngr.

Nicht wahr, Herr ein *C. Geissler* in Zschopau, auf Thatsachen, die erwiesen, lässt sich Nichts erwidern, wenn man sich nicht als frechen Lügner dokumentiren will? — Ich würde über Ihre Handlungen geschwiegen haben, hätten Sie sich nicht verblenden lassen, in dieser Zeitschrift S. 360 von 1847 eine Warnung gegen mein grosses Orgel-Album gerichtet zu veröffentlichen. Solches Auftreten empfiehlt sich nimmermehr beim Publikum!

G. Wilh. Körner in Erfurt.

Bei **W. Körner** in Erfurt erschien:

Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. *Christian Heinr. Rinck,* herausgegeb. von *J. Fölsing.* Pr. 10 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Aguilar & Szczepanowsky, Grand Duo concertant pour Piano et Violoncelle. Op. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.

Aguilar, Em., Ständchen, Lied von Mme *A. R. Samuda,* für eine Singstimme mit Pfte. Op. 2. 5 Ngr.

Bockmühl, R. E., Le Troubadour. Collection de morceaux de salon mélodieux brillants et de moyenne difficulté pour Violoncelle et Piano. Cah. IV. Op. 50. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Nº 13. Bolero andalousien. 20 Ngr.
- 14. Souvenir de l'Opéra: „L'Eclair" de *Halévy.* 20 Ngr.
- 15. 6me Thême original varié. 20 Ngr.

Dancla, Ch., 6me Concertino pour 2 Violons avec Piano. Op. 40. 1 Thlr. 8 Ngr.

Burgmüller, F., Fleurs d'Automne. 3 Melodies-Etudes p. Piano. Op. 33. 15 Ngr.

Dürrner, J., 5 Lieder mit deutschem und englischem Text für Sopran oder *Mezzo-Sopran* mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle. Op. 10. 1 Thlr. 5 Ngr.
- Nº 1. Treue Liebe. *True Love.* 12 Ngr.
- 2. Lenz, Hoffnung und Liebe. *Spring's Welcome.* 12 Ngr.
- 3. Schön' Maid. *The youthful Pair.* 10 Ngr.
- 4. Die Eine die ich meine. *Though she was so fair.* 12 Ngr.
- 5. Des Lebens Schönstes. *The triumph of Love.* 10 Ngr.

Hilf, W., Fantaisie pour Violon avec Piano. Op. 1. 1 Thlr. 5 Ngr.

Kalliwoda, J. W., 3 Rondos pour Piano. Op. 183. Nº 1. 15 Ngr.

— — 3 Marches militaires pour Piano. Op. 185. Nº 2. 15 Ngr.

Lacombe, L., 3 Nocturnes pour Piano. Op. 24. 22 Ngr.

Müller, A. E., Grosse Pianoforte-Schule nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von *Julius Knorr.* 8e rechtmässige Auflage. 2. Theil. 3 Thlr.

Reiss, C., 6 Fantasiestücke für Pianoforte. Op. 3. 20 Ngr.

Taubert, 6me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 73. Partition. 1 Thlr. 5 Ngr. Parties. 1 Thlr. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Mai. **Nr. 19.** 1848

Inhalt: *Recensionen* — Versuch zu einem neuen Opernstyle für deutsche Komponisten. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg — *Feuilleton* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Neue Solfeggien.

Angezeigt von *G. Nauenburg* in Halle.

Vorwort. Dass die Singstimme, wie irgend ein Instrument, der Schule und recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Wortvortrages ganz gesondert ist, wird kein wirklich kunstverständiger, kein kunstgebildeter Sänger leugnen, denn Instrument ist, wo nicht die Stimme, doch jedenfalls die Kehle, diese aber ist wieder kein von Natur fertiges, für den Kunstgebrauch schon vollendetes Material, es soll vielmehr in der Solfeggirkunst erst zu einem Kunstinstrumente ausgebildet werden. In Italien war man längst über diese Kunstgrundsätze im Klaren; die alte, ächte italienische Gesangmethode hat dies thatsächlich dargethan; leider ist aber die moderne Methode nur eine matte, einseitige und einförmige Ab- und Ausart der früheren naturgemässen und kräftigen Kunstschule. — Ich weiss sehr wohl, dass ein übergrosser Theil unserer deutschen Gesangkomponisten und Gesanglehrer wegwerfend von italienischer Gesangkunst urtheilt, dass man die eigentliche Technik unserer Kunst geradezu verkennt, ja missachtet — was folgt? die talentlosesten italienischen Gesangskomponisten haben unsere talentreichsten Tonsetzer seit Jahren auf der Bühne in Schatten gestellt; die deutschen Sänger und namentlich die deutschen Sängerinnen haben nur mit wenig Ausnahmen die vaterländischen Gesangpartieen freudig übernommen und mit innerer Hingebung in's Leben gestellt, sehr natürlich und verzeihlich, denn sie fühlen in jedem Momente der Darstellung, dass sie nur ein musikalischer Theil der Orchestermasse sind; dass ihre künstlerische Individualität, die doch die unwillkürliche Farbengeberin der Rolle ist, zu gar keiner Entwicklung und Geltung gelangen kann. Soll es auch hier anders und besser werden, so müssen unsere Vokalkomponisten die Gesangskunst und wesentlich die Solfeggirkunst eben so gründlich studiren wie ihren Kontrapunkt; ohne diese Vorstudien werden sie niemals ächte Gesangsmelodieen schaffen, noch viel weniger aber werden sie in der Solo-Ensemblekunst Ansprechendes und Vollendetes leisten. —

Die erste Pflicht des Gesanglehrers, sagt *Benelli* sehr wahr, ist und bleibt Bildung der Stimme; und zwar in Allem, was zu einem — erst richtigen, dann guten und schönen Gesange gehört, woran hernach erst angeschlossen wird, was ihn schmückt und seine Wirkung auch auf Unkundige befördert: nämlich Bildung der Stimme sowohl in Ansehung der Festigkeit und Sicherheit der Intonation, als der gehörigen und (nach Befinden) schwachen oder starken Ansprache, der Ausdauer und des Umfanges, der Beharrlichkeit und der Gewandtheit, der Kunst, die Töne ab- und zu-, und wieder abnehmen zu lassen und bei alledem dennoch die Stimme zu schonen und es gleich Anfangs durch wohlbedachte Gewöhnung darauf anzulegen, dass sie, wenn auch nicht glänzend, doch wohlthuend, selbst für spätere Lebensjahre verbleibe. — Schon dies Erste, was setzt es bei dem Schüler und Lehrer voraus?! — Ich will einmal eingestehen, dass man in früheren Zeiten die Solfeggirkunst mit dem Schüler oft zu weit trieb, dass man ihn oft technisch mehr als artistisch ausbildete; was thut man jetzt, namentlich in unserem Vaterlande? — man lehrt die Sache nur! man ästhetisirt, man demonstrirt, man räsonnirt — und fertigt in der kürzesten Zeit die Technik der Gesangkunst ab, das Resultat ist aber leider nicht wegzudemonstriren: „unsere jetzigen Solosänger laboriren, mit wenigen Ausnahmen, an einer sehr lückenhaften Technik und enden ihre Laufbahn viel früher, als die tüchtig geschulten Sänger der Vergangenheit.“ —

Es ist wirklich zu beklagen, dass Männer von sonst gediegener Kunsteinsicht im Betreff der Gesangbeschaffung oft die schlechthin falschesten Urtheile zu Tage bringen! — Betrachten wir ganz unbefangen z. B. *L. Rellstab's* Ansicht, er sagt (Iris 2, 9): „Die besten Solfeggien sind nutzlos ohne Lehrer, der dieselben in jedem Augenblicke der Stimme, dem Talent, ja der Individualität des Sängers anzupassen weiss. Soll der Sänger dabei wirklich singen, d. h. eine Melodie schön vortragen lernen, so helfen ihm die geschriebenen Noten wenig. Soll er sich nur die Stimme geläufig machen, so kann er sich mit der Scala in langgehaltenen Tönen und in rascherer Bewegung und mit einigen an-

deren Uebungen vollkommen genügen lassen. (!) Darum sind Solfeggien mehr ein Bequemlichkeitsmittel (!) für den Lehrer, oder durch ihre Abwechselung eine Anregung für den Schüler, als dass sie ihm wirklich nothwendig wären. (!) Ja ich möchte in meiner Behauptung noch weiter gehen und sagen, selbst ein Lehrer ist nichts für den Sänger. (!) Denn nur das Ohr des Schülers ist sein wahrer Lehrer." — Bereits hat *E. Kossack* eine Protestation gegen diesen Naturalismus eingelegt; wir wollen jedoch der Sache näher treten und die Unhaltbarkeit der obigen Ansicht darstellen. — „Die besten Solfeggien sind nutzlos ohne Lehrer!" — allerdings können sie dies sein, denn es giebt eine Menge Singkunst- und mechanische Hülfsmittel, die nicht von Noten und aus dem Buche, sondern nur durch lebendige Lehre und lebendiges Vorbild erlernt werden können; wer ohne richtigen Tonansatz und mechanisch ausgeprägter Athemmaass Solfeggien singt, der kann freilich die Stimme geradezu systematisch zu Grunde richten. Wer ohne richtigen Tonanschlag alle Pianofortestudien auswendig lernte, würde in alle Ewigkeit nur ein leidiger Klavierpauker werden! — sind deshalb die Pianofortestudien schlechthin unnütz? nimmermehr! — Was würden Pianofortelehrer, wie *Moscheles* und hundert Andere sagen, wenn man spräche: „werft alle Etuden weg, der Schüler kann sich mit der Scala in langsamer und schneller Bewegung und mit einigen anderen Uebungen vollkommen genügen lassen! — — greift dann frisch zu eigentlichen Charakterstücken! studirt Sonaten, Concerte etc.!!" — Wahrlich, sie würden mit Recht derartige Sprecher in ein musikalisches Irrenhaus verweisen. Bedenkt man nun noch, dass ein Pianoforte ein in sich fertiges Instrument ist, dass aber das Stimmorgan nur erst das rohe Material darbietet, welches zum Kunstinstrumente erst gebildet werden muss, so sieht man wohl ein, wie die gründlichste Bearbeitung und technische Durchbildung im Gesange ganz unerlässlich erscheint. Der Etudengesang (Solfeggiren) ist somit dem Sänger schlechthin nothwendig. — Wenn *B.* noch weiter behauptet, dass selbst ein Lehrer nichts für den Schüler ist, weil nur das Ohr des Sängers Lehrer sei, so halten wir eine umfassende Widerlegung für überflüssig, denn das ist allerdings über allen Beweis erhaben! — Wer nicht hört, wird nie ein Musiker, und wer nicht sieht, wird nie ein Maler werden können! —

A. B. Marx hatte leider früher eine ganz ähnliche Ansicht; er sagt (B. M. Z. 2. 185): „Alle Eigenschaften der Stimme können und müssen ausgebildet werden, aber auf einem bestimmteren, unmittelbar zu ihm führenden Wege. Was man einer Stimme aneignen will, werde in zweckmässiger Ordnung und Abwechselung bis zur Vollendung einzeln (!) geübt und die Uebung auch vom gebildeten Sänger stets fortgesetzt, dies ist zur Erlangung und Behauptung der Vortrefflichkeit nothwendig. Warum aber sollen diese Uebungen in einen melodisch rhythmischen Zusammenhang gebracht, warum Gesangstücke komponirt und gesungen werden, blos um eine oder ein Paar darin vorkommende Manieren bei der Gelegenheit mitzusingen? Wie viele Töne werden auch in den zweckmässigsten Solfeggien, für den Schüler Kraft und Zeit raubend, mitgesungen, die nicht das eigentlich zu Uebende enthalten, deren Vortrag der Sänger schon erworben hat und die nur dienen, die eigentlichen Uebungssätze zu einer zusammenhängenden Melodie zu verbinden?" — Man sieht leider, dass weder *Rellstab* noch *Marx* praktisch gebildete Sänger sind! sie würden sonst aus eigener Erfahrung wissen, dass es eine Menge technischer Schwierigkeiten im Gesange giebt, die, isolirt geübt, nie Eigenthum der Stimme werden können, die aber nur in Verbindung mit anderen bereits schon erworbenen technischen Formen eingeübt und ausgeführt werden können; denn besteht ja eben die grosse Kunst der guten Solfeggienkomponisten, dass sie gerade für die zu überwindende spezielle Schwierigkeit den richtigen melodischen Anlauf zu nehmen wissen. Allerdings bin auch ich der Ueberzeugung, dass die bisherigen Elementarübungen im Gesangunterrichte zusammengedrängt und vereinfacht werden können, und ich habe dies bereits in meinen „Täglichen Gesangstudien" (Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*) zu realisiren versucht; keineswegs halte ich aber die melodischen Solfeggienstudien für überflüssig, im Gegentheil halte ich sie für wesentlich nothwendig, und es wäre höchst erfreulich, wenn endlich auch deutsche Komponisten im Sinne deutscher Gesangskunst melodische Solfeggienstudien schreiben wollten. — Instrumentalstudien schaffen unsere deutschen Künstler im Ueberfluss und bis zum Ueberdruss! Gesangstudien? — Hand auf's Herz: da müssen wir uns leider noch ein klägliches Armuthszeugniss ausstellen!! die deutschen ehrenwerthen Solfeggienkomponisten sind an den Fingern herzuzählen! — Begrüssen wir denn freundlichst die uns vom Auslande wieder gebotenen Gaben.

1. *J. Concone*, 40 nouvelles Leçons de chant mélod. et progressives etc., composées pour voix de Basse ou Baryton avec piano. Livr. I—IV. Berlin, chez *Schlesinger*.

In der alten Musik, sagt der Verf. in seinem Vorworte, spielten die Bassstimmen eine, scheinbar ziemlich unbedeutende, in der That aber sehr wichtige Rolle, die nämlich, in den mehrstimmigen Musikstücken immer die Grundstimme zu singen. Dieses System erforderte vor Allem feste, sichere Stimmen und gute Musiker. Heutiges Tages, wo man die Einsicht erlangt hat, dass eine schöne Bassstimme ebenfalls melodische Stellen zu singen geeignet ist, haben die Komponisten die tiefen Stimmen mit Gesangwerken beschenkt, deren Fassung und Reiz diesen Stimmen eine gleiche Wichtigkeit, wie den übrigen, beilegen. — Die beifällige und wohlverdiente Aufnahme, deren sich des Verf. Elementarwerke zu erfreuen hatten, bestimmten ihn, eine neue Serie von 40 eigens für die Bass- oder Baritonstimme berechneten Gesangübungen zu schreiben, deren Zweck ist, der Stimme Festigkeit und sicheren Halt zu geben und durch breite, dabei elegante und gut rhythmisirte Melodieen den Geschmack zu bilden. Das erste Buch enthält 25 Uebungen, deren Studium man damit beginnt,

dass man die Noten benennt und dabei jeden Ton rein, gleich kräftig und mit voller Stimme angibt; für deutsche Sänger würde ich statt der bekannten italienischen Solmisationssylben lieber die von mir vorgeschlagenen (*da re mi fa tu la be*) anwenden lassen, da sie ausser den Hauptvokalen auch die leicht zu verwechselnden Konsonanten *d, t, b, p*, und r üben; es versteht sich übrigens von selbst, dass diese Sylben in beliebiger Folge den Noten untergelegt werden; nebst Anwendung der obigen Sylben ist die Unterlegung des Wortes Sca-la selbst von entschiedenstem Nutzen; das Wort Scala, laut und klar gesprochen, bereitet sehr günstig ein gutes Gesang-A vor, Mundstellung und Zungenlage ist sogleich geordnet, der Ton tritt augenblicklich ohne fremden Beiklang hervor und schlägt an der richtigen Stelle im Vordermunde an. — Eine spezielle Charakterisirung der einzelnen Solfeggien scheint nicht erforderlich, denn als eigentliche Musikstücke möchte ich ihnen nicht gerade einen hohen künstlerischen Werth beilegen, der auch hier gar nicht in der Absicht des Komponisten liegt, es handelt sich hier nur vorzugsweise um zweckmässige Behandlung der Bass- und Baritonstimme, um fliessende Melodie, gute Phrasirung und kräftigende Athemverwendung; diesen Anforderungen genügt der in seiner Art sehr achtungswerthe Komponist in reichem Maasse. Die Aufgabe des Solfeggiensängers ist es auch zuvörderst nicht, seine Individualität aufgehen zu lassen in dem fremden, ihm gegebenen Tongebilde; nein — die wesentliche Aufgabe besteht darin, dass der angehende Solfeggiensänger auf der gegebenen melodiösen Grundlage seine eigene Individualität herausbilde, dass er Freude finde an eigentlicher Tonschönheit, es handelt sich hier nicht um charakteristischen Vortrag eigenthümlicher Geistes- und Gemüthserlebnisse, es handelt sich hier vorzugsweise um möglichste Bildung des Gesangmaterials, in welchem späterhin der Kunstgenius sich offenbaren soll. Der praktische Vortragskünstler betritt erst dann die geweihten Hallen der göttlichen Kunst, wenn er die Technik seiner Kunst überwunden hat; der grösste Kunstgenius wird ohne gründliche Technik stets ein bejammernswerther Pfuscher bleiben, wird sein geistiges Ideal nie erreichen und vor der Zeit zu Grunde gehen! —

Wir wenden uns zu der zweiten Gabe des gesangkundigen Komponisten, die wir um so freudiger begrüssen, da an zweistimmigen Solfeggien, noch dazu für gleiche und nicht umfangreiche Stimmen, kein Ueberfluss vorhanden ist; der Titel heisst:

2. J. *Concone*, 25 Leçons de chant pour deux voix de femmes composées de 15 Leçons faciles et progressives, suivies de 10 petits Duos avec accompag. de Piano. Mayence etc., chez les fils de *B. Schott*. Pr. 4 Fl. 30 Kr.

Die Sammlung dieser Uebungen gestattet dem Schüler, eine jede dieser zwei Singstimmen zu erlernen, sowohl die erste wie auch die zweite. Die wechselweise Einübung beider Singstimmen befähigt um so mehr zu dem mehrstimmigen Gesange, da jede Stimme meistentheils eine gewisse Selbständigkeit behauptet und nicht blos neben der anderen hinwandelt, was namentlich von den letzten „Duos" gilt. Das Werk bildet eine gute Vorschule zu *M. Bordogni's* allerdings noch interessanteren „Vocalises à deux voix", und wird neben den 50 Vocalises von *A. Panseron* mit Nutzen gebraucht werden können. — Wenn doch unsere deutschen angehenden Vokalkomponisten die vortrefflichen mehrstimmigen Gesangstudien der früheren Zeit studiren wollten; sie würden sich in ihrer Oberflächlichkeit erkennen! Schreibt doch einmal Duette wie *David Perez*, *Steffani* etc.! — ihr ahmt noch in Kanons und Fugen, macht es doch einmal z. B. *Cherubini* in der Lodoiska nach, komponirt eine frische, aufsprudelnde Polonaise wie die des *Varbel*, erfindet eine so gemüthvolle Kavatine wie die des *Floresky*, setzt sie dann beide Takt für Takt über einander, und wir wollen sehen, ob als Resultat ein solches selbständiges Duett, wie dies von *Cherubini*, herauskommt. — Ihr werdet sagen: das ist ein blos technisches Kunststück — wohl gesprochen! aber es ist ein Kunststück, welches man bei Anhörung des ganzen Duetts nicht merkt, und somit ist's auch ein artistisches, ein ästhetisches Kunststück! — *C. M. v. Weber* hat es im Freischütz versuchen wollen, ein halb ähnliches Seitenstück zu liefern, wie weit steht es hinter *Cherubini* zurück! — Aennchens Melodie ist zwar selbständig; entspricht sie aber etwa den Gesetzen des Kontrapunktes? nimmermehr! — Agathens Gesang: „Wer bezwingt des Busens Schlagen etc.", ist sonder Zweifel nur harmonisch angepasst und kann auf selbständigen Melodiereiz keinen Anspruch machen! — So hat *Weber* die Aufgabe gelöst und ich denke, wir haben Männer, wie *Weber*, nicht eben in Masse aufzuweisen! —

Darum, meine Kunstbrüder, studirt fleissig eure Instrumentalkünste, denkt aber ja nicht, die Vokal- und namentlich die Solfeggirkunst werde im Traume offenbart; sie ruht auf historischer Basis und wurzelt in dem unwandelbaren Organismus der menschlichen Natur! sie will gründlich studirt und allseitig geübt sein! —

3. J. *Concone*, 15 Vocalises pour Soprano ou Mezzo-Soprano avec accompag. de Piano etc. 2 Livraisons à ⅔ Thlr. Berlin, chez *Schlesinger*.

Auch diese Sammlung des fleissigen Verf. sei bereits geübteren Eleven angelegentlich empfohlen.

Robert Schumann, Fünf Lieder von *R. Burns* für gemischten Chor. Op. 55. Pr. 1⅓ Thlr. Leipzig, *Whistling*.

— — Vier Lieder desgl. Op. 59. Ebend. Pr. 1½ Thlr.

Schumann's melodisches Talent wird durch diese Lieder ohne Begleitung gewiss entschiedener, als durch andere seiner Gesangwerke, welche den melodischen Gedanken in der Bekleidung mit instrumentalen Figuren mehr errathen lassen, als in plastischer Vollkommenheit zur Anschauung bringen, bewährt. Wie einfach sind die innigen Worte von *Burns* behandelt! Die Annäherung an den schottischen Nationalcharakter ist in den harmonischen Wendungen nicht zu verkennen. Den

Google

Singstimmen ist nur Naturgemässes zugemuthet. Die zweite Sammlung (Op. 59) behandelt gutgewählte lyrische Texte, worunter *Lappe's* bekanntes „Nord oder Süd", das sich didaktischer Betrachtung hingibt und daher auch in der Musik Wendungen bringt, die mehr dem Charakter der Motette, als dem Liedes angehören. Das Lied von *Mörike*: „Zierlich ist des Vogels Tritt" bewegt sich in einem sehr glücklichen und passenden Rhythmus.

Gotthard Wöhler, Romanzen. Op. 10. Leipz., *Breitkopf & Härtel*. Pr. 25 Ngr.
—— Eine Dichterliebe. Liedergemälde. Ebend. Op. 11.

Der phantasiereiche Komponist gibt sich in den ersten dieser beiden Sammlungen als Romantiker. Er behandelt die Romanzen ungefähr in der von *Löwe* vor Jahren benützten Weise. Auf einer reichen instrumentalen Figur, die der besonderen Klaviereigenthümlichkeit nicht entbehrt und gewandt ausgesponnen ist, erhebt sich die deklamatorische Melodie. Geistreicher Vortrag Seiten des Sängers, dramatischer Ausdruck ist eben so wesentlich, als feine Ausbildung der Finger bei dem Accompagnement, das z. B. in den „Nixen" sich der Etude nähert. Die „Rheinfabel" weicht von den anderen Stücken darin ab, dass sie gleichsam mehr ein konversationelles Element enthält. Es wird eine Situation beschrieben, nebst ein Bischen Liebe, die aber sich nicht zur Leidenschaft steigert. Die leise Schwärmerei, die über dem Ganzen ruht, war aber für den Komponisten ein Vortheil.

Die unter dem gemeinsamen Titel „Dichterliebe" zusammengefassten 13 Gedichte hat *Wöhler* mit Umsicht und Geschmack aus den besten neueren deutschen Dichtern gewählt und sie so geordnet, dass sie in einen gleichsam handelnden Bezug zu einander treten, und nur verschiedene Momente eines Lebens bezeichnen. Es ist ein kleiner Roman daraus geworden. Die Musik verlangte allerdings nur lyrische Momente. Der freudige Aufschwung des Gemüthes, als einer den Morgen verkündenden Lerche, macht den Anfang, ein an Todesahnung reiches „Gute Nacht" macht den Beschluss. In den Tonarten der einzelnen Gesänge ist auch ein gewisser Bezug, H moll, Cis moll, Des dur, A dur u. s. w. Dies erleichtert den Vortrag des Ganzen, als eines solchen, wenn auch natürlich mehrere Sänger verwendet werden müssten. Wie wir denn in dieser Anordnung schon poetische Einsicht und Besonnenheit in der Auswahl anzuerkennen haben, so müssen wir diesem Lobe noch insbesondere das des rein musikalischen Theiles zufügen. Hier ist feines und doch durch Studium geläutertes Talent. Wir schätzen besonders die dabei bewahrte Richtung auf einfachen Ausdruck, die vorherrschende Kantabilität. Lieder zwar sind die meisten dieser Gesänge nicht, es sind vielmehr liedartige Sätze, wie man deren in der Oper durch die Situation bedingt findet. Aus den Versmaassen schon ergibt sich hier manches Eigenthümliche, z. B. aus der Ghaselenform in Nr. 7. Wir finden in diesem anziehenden Werke ein treffliches Streben, die bisher üblichen Gestalten der Gesangmusik zu erweitern, und wünschen dem Komponisten herzlich Glück. — *A. K.*

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick*.

Romane und Komödien machen es sich zur Aufgabe, dem Publikum nur aussergewöhnliche und überschwängliche Begebenheiten vorzuführen. Der Effekt, der Gott mit der Blendlaterne erhebt das Unwahrscheinlichste, ja das Unmögliche selbst zur logischen Wahrheit. Die Bühne ist die Retorte der unbegränztesten Täuschung und die Schule des Anachronismus. Von der Revolutionsoper an bis zum Liederspiel, von *Opitz* oder *Andreas Gryphius* bis zu *Scribe* und *Reger* machen wir diese Erfahrung. Die Gewohnheit von Jahrhunderten sanktionirt Alles, was der Librettendichter der Imagination zumuthet, selbst wenn Marcellus dem Hannibal auf einem Phaëton entgegenfahren würde. Prosa haben wir zur Genüge im Leben. Bei dem Ritt aber in's romantische Land wollen wir das Ideale, wollen leben im Aetherglanze der Phantasie und Alles vergessen, was uns am Aktentisch und in der Kinderstube umgibt. Zu der vollendetsten Oper gehört, dass alle Personen mit Blind- und Taubheit geschlagen, ja selbst von einem gelinden Wahnsinn befallen sind, und das Publikum nimmt als ausgemachte Sache an, dass sich eben Schicksal und Zufall in diesem und keinem anderen Momente vereinigten, ihr wunderbares Spiel zu treiben.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, habe ich das Nibelungenlied (*Hinsberg*'sche Uebersetzung) mit freier Benutzung einiger *Schiller*'schen Balladen zum Operntext gewählt, und hoffe dadurch dem komponirlustigen jungen Deutschland einen Dienst zu erweisen.

Um so mehr aber glaubte ich diese Wahl treffen zu dürfen, da schon die Dichter des 17. Jahrhunderts z. B. ein Silvio Stampiglio, Philipp Quinault u. A. mir mit gutem Beispiele vorangegangen sind und die alte und neue Fabel, Göttliches und Menschliches, Geschichtliches und Allegorisches durch einander gemischt haben.

Ich wähle also das Nibelungenlied zur Basis und lasse die Hauptszenen der besagten Balladen „ihre Farbenblitze darin kreuzen."

Wer das Nibelungenlied gelesen, weiss auch, dass *Siegfried's* Burg Xanthen sich in den Niederlanden erhob, und König *Günther* seinen Hof zu Worms hielt. Weil aber Einheit des Ortes und der Zeit Bedingungen sind, denen alles Andere sich unterwerfen muss, so habe ich die Burg Xanthen auf Abydos, den Hof zu Worms aber auf Sestos verlegt und statt des Rheins den Hellespont gewählt, der „mit ewigem Wogensturm brausend durch der Dardanellen hohe Felsenpforte rollt." Im Hintergrunde, links vom Zuschauer, also Asien, rechts Europa und die schäumenden Wogen dazwischen. Leicht lässt sich bei dieser Gelegenheit Scylla und Charybdis hierher verlegen. Dazu nun der Vollmond in magischer Beleuchtung — gewiss eine passende Decoration.

Des sangbaren Wohlklanges wegen aber habe ich die Namen *Siegfried* in *Leander*, den der *Kriemhilde* in *Hera* umgeschaffen. Der burgundische König *Günther* kann in einen deutschen Kaiser, z. B. *Stephan I.*, und der Name *Brunhilde* in *Brunhalda* verwandelt werden. Die anderen Personen sind der Konsequenz wegen (einige Ausnahmen abgerechnet) sämmtlich wieder dem Nibelungenliede entlehnt.

Der Zettel könnte ungefähr folgender sein:

Stephan (Franz) I., deutscher Kaiser.
Hera, seine Schwester.
Ute, ihre Kammerjungfer und Busenfreundin.
Hagen v. Throneck, des Kaisers Vetter.
Gernot }
Giselher } des Kaisers Bruder.
Dankwart, Marschall zu Sestos.
Ortwin, der Reichsherold.
Ibykus, Minnesänger.
Markgraf Eckewart.
Simbold, der Schalksnarr.
} Deutsche Grafen, Kronvasallen u. Ritter des goldenen Vliesses.
Julolo, ein Jesuit und permanenter Gast am Hofe *Stephans*.
Leander, König der Nibelungen, Eroberer des Schwertes Balmung und der Tarnkappe.
Alberich, der Zwerg } *Leander's* Freunde und
Pandafilando, der Riese } Vasallen.
Brunhalda, Königin von Island, genannt die Unüberwindliche.
Ingulf } isländische Minister und Inhaber des Dane-
Haralf } brogordens.
Chor der Scalden.
Gefolge *Stephans I.*
Gefolge *Leander's*.
Gefolge *Brunhalda's*.

Die Handlung spielt abwechselnd auf Abydos und Sestos, den Jagdschlössern *Leander's* und *Stephan's*, und auf der Insel Island. Die Zeit nach Belieben.

Erster Akt.

Cour impériale *Stephan's I.* auf Sestos.

Grosser Cortège. Alle Grossen des Reiches stehen links und murren, die Frauen stehen vis à vis mit sehr gleichgültigen Gesichtern, die rechte Hand auf die Herzgrube gelegt. Der Kaiser sitzt im Hintergrunde auf dem Thron, das linke Bein verkürzt, das rechte ausgestreckt. Ihm zu beiden Seiten der Jesuit und der Narr. *Hagen*, das böse Prinzip der Oper, steht verdüstert an der Prosceniumloge rechts. Allgemeiner Chor der Verdrossenen: Klage über das Geschick. Im Osten droht *Luitgard* der Däne, im Norden *Rüdiger* der Sachse und im Süden richtet der Drache Python grosse Verheerungen an.

Unter wüthenden Kontrabasspassagen erhebt sich *Stephan* langsam und tritt würdevoll bis zu den Lampen. Er verwünscht sein Schicksal, aber mehr als Feind und Drache wühlt die Liebe zu *Brunhalda* in seinem Herzen. Er muss die Unüberwindliche besitzen oder sterben. Dieses — während er ihr Miniaturbild in Aquarell gemalt sehnsüchtig betrachtet — erzählt er dem Publikum in einer Romanze. Plötzlich wendet er sich zu seinen Edeln: „Genug des Blutes meiner Helden, die, um *Hera* zu besitzen, dem Drachen unterlagen. Herold, thue deine Pflicht!"

Ortwin liest nun ein Manifest vor, welches allen Rittern den Kampf mit Python untersagt. Diese darob beleidigt, fallen dem Kaiser zu Füssen und fordern Widerruf. *Stephan* aber bleibt unerbittlich und verlangt Gehorsam, worauf alle Ritter ihre Schwerter zerbrechen und die Splitter dem Kaiser vor die Füsse werfen. Besonders entrüstet ist *Hagen*. Er singt, dass nur die Hoffnung auf *Hera's* Besitz den Drachen vernichten könne, denn sie sei die Krone der Frauen, welches Lob indess die umstehenden Edeldamen durchaus nicht übelnehmen. Auch dürfen von dieser den Damen zugefügten Sottise die anwesenden Ritter keine Notiz nehmen. *Hagen's* Zorn wird durch Trompetenruf unterbrochen, und der König der Nibelungen gemeldet.

Leander tritt rasch auf und singt eine lange Arie, worin er um die Gunst bittet, für *Hera's* Besitz den Drachen tödten zu dürfen. Vorher aber nimmt er seinen Helm ab, weil er ihn im Singen geniren würde, und gibt ihn dem ersten besten Grossen des Reiches, der ihn auch ganz gutmüthig abnimmt. *Hagen* gibt *Leander* darauf spöttisch zu verstehen, dass man nur auf seine Tapferkeit gewartet. *Leander* gibt ihm eine spitzige Antwort zurück, und flugs kreuzen sich Beider Schwerter, welches aber auf den Gleichmuth der Edeldamen wieder gar keinen Eindruck macht. „Vergesst nicht, wo ihr seid", erinnert der Kaiser, und streckt seinen Arm gemüthlich zwischen die blitzenden Klingen, worauf sich auch sogleich der Zorn der Kämpfenden legt. *Stephan* nun, um den Ritter vom Kampf abzuhalten, winkt dem *Ibykus*, der ihm die Geschichte von dem Ungeheuer erzählen soll. Dieser tritt mit einer Laute oder in Ermangelung deren mit einer Pariser Guitarre vor und singt mit Orchestervariationen, Pauken und Trompeten die Romanze vom Lindwurm, wie derselbe z. B. im Schlamm unter einer Kapelle sich auf Pilger und Reisende stürze, die tapfersten Helden verschlinge und selbst den Adel nicht verschone, wie er das Land verwüste, die Gegend verpeste u. s. w. Im letzten Vers heisst es: dass aber derjenige, dem es gelänge, das Scheusal zu erlegen, und der darauf ein warmes Bad in dessen Blut nähme, wie Achilles unverwundbar sein würde. Diese Romanze hat 5 Verse. Weil sie aber dem Sänger wohl zu lang scheinen wird, so kann er weglassen, so viel ihm beliebt, wenn auch das Verständniss derselben gestört wird. Dieses Verfahren gilt auch bei allen übrigen Tonstücken, da die Erfahrung lehrt, dass das Publikum sich nichts aus dem Text macht, sobald ihm nur die Musik gefällt. Als *Ibykus* schon längst aufgehört zu spielen, dauert die Guitarrebegleitung nichtsdestoweniger dennoch fort. Ein Beweis von der wunderbaren Konstruktion der damaligen Instrumente. Auch kann er mit Reiterhandschuhen akkompagniren, wenn er sie nicht sogleich von den Fingern bringen kann. Dieses und ähnliche Dinge sind zum Opernservitut geworden, und wird vom Publikum niemals übelgenommen. Die Erzählung des *Ibykus* aber spornt *Leander* nur noch mehr an, den Kampf

zu bestehen. Laut singt er daher: „Ich gehorche!" für sich bei Seite aber: „Zum Kampfe diese Nacht!" Da stürzen plötzlich Krieger in den Saal und melden, dass der Dänen und Sachsen Heere so eben vor den Mauern ständen. Der Kaiser singt: „Weh mir!" und *Hagen*: „Triumph!" *Leander* aber bietet *Stephan* seinen Degen an. Dieser umarmt ihn und macht ihn sogleich zu seinem obersten Feldherrn, und hängt ihm den Orden pour le mérite um. *Hagen* singt: „Verflucht!" und *Jolola* lächelt höhnisch. Hierauf tritt *Leander* in die Mitte und lässt alle Krieger den Fahneneid schwören, welche Situation zu einem grossartigen Finale Anlass gibt, worin vom Drachen bezwingen — Liebe erringen — Fangen in Schlingen — und Sieg wird er bringen etc. die Rede ist. Alle stürmen in die Schlacht (*Leander* mit blossem Kopfe, weil er vergass, den Helm wieder aufzusetzen) und rasch fällt der Vorhang.

(Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Leipzig. Die vierte Quartettunterhaltung im Saale des Gewandhauses brachte: Quartett in Dmoll von *Haydn*; Quartett Nr. 1 in Es von *Cherubini*, und das grosse Quartett von *Beethoven* in B, Op. 130. Am fünften Abend kamen zu Gehör: Quartett für Streichinstrumente von *Mendelssohn Bartholdy*, Op. 44, Nr. 3 — Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello von *Robert Schumann*, Op. 47, vorgetragen von Fräulein *Pauline Klengel* und den Herren *David*, *Gade* und *Cossmann*. — Quintett für Streichinstrumente von *W. A. Mozart* in Gmoll. Die sechste und letzte Unterhaltung brachte: Quartett für Streichinstrumente von *Haydn*, grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in Esdur von *Franz Schubert*, vorgetragen von den Herren *Aloys Schmidt* jun. aus Frankfurt a. M., *Joachim* und *Cossmann*; Quintett für Streichinstrumente von *Beethoven* in Cdur. Dass auch für diese ernstere Gattung von Musik viel reger Sinn bei uns herrscht, bewies von Neuem der zahlreiche Zuhörerkreis, und dass Wahl und Ausführung der Stücke befriedigten, zeigte die ununterbrochene Aufmerksamkeit aller Anwesenden und der lebhafte Beifall, welcher fast jeder Produktion gespendet wurde.

Hauptprüfung am Konservatorium der Musik zu Leipzig. Die erste Abtheilung derselben fand Sonntag, den 30. April, im grossen Saale des Gewandhauses Statt. Das Programm war folgendes: 1) Conzert für Pianoforte von *J. Moscheles* (Edur, erster Satz), gespielt von Herrn *Eduard Epstein* aus Baldland in Oberschlesien, 2) Variationen für die Violine von *F. David*, gespielt von Herrn *Arnold Meyroos* aus Enkhuizen in Holland; 3) Arie von *Händel*, gesungen von Fräulein *Pauline Thümmel* aus Zwickau, 4) Rondo brillant für Pianoforte solo von *C. M. v. Weber*, gespielt von Fräulein *Ottilie Beck* aus Anger bei Leipzig; 5) Introduktion und Variationen für die Violine von *F. David*, gespielt von Herrn *Franz Seiss* aus Dresden; 6) Sonate aus Gmoll, für Pianoforte solo, komponirt und gespielt von Herrn *Heinrich Stiehl* aus Lübeck; 7) Arie, aus: „I Puritani" von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Henriette von Bastineller* aus Münster; 8) Conzert für die Violine von *Vieuxtemps* (zweiter und letzter Satz), gespielt von Herrn *Wilhelm Gertz* aus Hannover; 9) Capriccio für Pianoforte von *F. Mendelssohn Bartholdy* (H moll), gespielt von Herrn *Ernst Dentler* aus Danzig. Eine ausführliche Beurtheilung der heutigen einzelnen Leistungen dürfen wir unterlassen, da, Herrn *Dentler* ausgenommen, die anderen Schüler und Schülerinnen, alle erst noch mit Ausbildung der Technik beschäftigt, höhere künstlerische Produktionen natürlich nicht bieten konnten. Talent muss man wohl Allen zugestehen; was ihnen noch fehlt, wissen die Lehrer am Besten und braucht es diesen eine Zeitung nicht erst zu sagen. Ueberraschend für uns war der Umfang und die Geläufigkeit der Stimme von Fräul. v. *Bastineller*, welche sie in der Arie aus den Puritanern entwickelte. Da wächst der Zauberflöte eine vollkommene Königin der Nacht zu. Auch Herrn *Stiehl*'s Sonate verdient lobende Erwähnung. Zeigt die Komposition auch noch keine besondere Originalität, so sprechen sich doch lebendige Gedanken in klarer Form schön aus, und erwecken gute Hoffnungen für die Zukunft.

Hamburg. Märzbericht. Ueber die hiesigen musikalischen Produktionen des abgewichenen Monats ist nur wenig zu berichten. Die ungeheuren Ereignisse der jüngsten Weltgeschichte verdrängen jedes andere Interesse, und Apollo und die Musen treten scheu zurück vor dem drohenden Kriegsgotte, der, nach langer Rast und Ruhe erwachend, sich bereits rührt und schüttelt und seine Tuba mehr und mehr erdröhnen lässt, die den Klang der friedlichen Lyra übertönt und fast ungehört verhallen lässt.

Eine ganze Reihe von Conzerten, die für den Märzmonat angezeigt oder schon festgesetzt waren, ist theilweise ajournirt, theilweise aufgegeben. Von den stattgehabten mag nur des vierten und letzten philharmonischen und des des Herrn Kapellmeister *Schindelmeisser* kurze Erwähnung geschehen. In dem erstgenannten, welches am 4. März vor sich ging, hörten wir einen jungen Violinvirtuosen, Herrn *Joachim*, Zögling des Wiener Konservatoriums. Ein wackeres Talent, dessen Vortrag eines grossartigen Violinconcertes von *Spohr* sowohl wie einer Fantasie von *Ernst* hinsichtlich der Auffassung wie der Ausführung sich des einstimmigen Beifalles aller Kenner erfreute. Der übrige Theil des Conzertes war weder durch Neuheit, noch durch Vorzüglichkeit der Ausführung ausgezeichnet; er brachte eine Symphonie von *Fr. Schubert*, Bruchstücke aus *Mendelssohn Bartholdy's* Sommernachtstraum, die so ohne Weiteres hinter einander abgespielt wurden, und die Fideliouverture von *Beethoven*.

Ein Conzert des Herrn Kapellmeisters *Schindelmeisser*, welches am 28. März im grossen Saale der Ton-

halle vor sich ging und dessen volle Einnahme zum Besten der beim Berliner Aufstande Gefallenen bestimmt war, gab einige Nummern aus des Concertgebers Oper „Der Räuber" zum Besten, die Ouverture nämlich, ein Quartett mit Chor, Marcia lugubre und Finale des dritten Aktes. Rauschende Instrumentirung, brillante Passagen in italienischer Schreibweise. Uebrigens zeigt der Komponist viel Geschick in Benützung der technischen Mittel. — Der Saal war sehr schwach besetzt.

Die Oper gab vierzehn Vorstellungen, unter diesen eine Novität: *Flotow's* „Martha, oder der Markt von Richmond." In unserem letzten Berichte, in welchem wir der im Laufe dieses Winters fast sämmtlich durchgefallenen oder, was dem gleich ist, nach zwei- bis dreimaliger Vorstellung sanft zur ewigen Ruhe eingegangenen Opernerscheinungen Erwähnung thaten, sagten wir: „unsere Oper habe entschiedenes Unglück!" Und wir müssen, freilich diesmal einigermassen in anderer Beziehung, auch bei der Martha dies *Dictum* wiederholen. Kaum erscheint nach so langen Leiden und vergeblichen Bemühungen dem musikalischen Publikum etwas wirklich Ansprechendes zu liefern, endlich ein Werk auf den Brettern, welches von allen Seiten den entschiedensten Beifall findet, so machen auch schon die neuesten Weltwirren, aller Musik- und Theaterkunst störend entgegentretend, einen fatalen Strich durch die Rechnung. Theater und Concertsäle sind leer. So wurde auch bei der Martha, die bereits mehrere Male, unter Anderem zum Benefiz des Herrn Kapellmeister *Krebs*, gegeben wurde und sich im Allgemeinen sowohl, wie fast in allen Einzelnheiten, einer ausgezeichneten Aufnahme, leider aber immer bei sehr schwach besetztem Hause, zu erfreuen hatte. Ist nun in dieser Oper hinsichtlich der Invention nicht gerade Alles [illegible] und originell, so kommt dagegen auch nichts Gesuchtes darin zum Vorschein. Es ist ein heiteres, frisches Werk, das sich ohne Prätension und Affektation gibt, so wie es ist, natürlich und ungezwungen, und muss schon deshalb von vorn herein eine gute Meinung für sich erwerben. Unter den Einzelnheiten sind vorzüglich ansprechend der Marktchor, das komische, ungemein effektvolle Finale des ersten Aktes, ein Chor von Jägerinnen im zweiten Akte, das Spinnquartett und ein Trinklied, die fast alle mit beinahe enthusiastischem Beifalle aufgenommen wurden. Von ungemeinem Effekte zeigte sich das Volkslied: die letzte Rose. Im Ganzen bilden die Chöre wohl die werthvollste Partie der Oper, die auch ungemein gut exekutirt wurden. Die Besetzung der Soloparthien erschien dagegen bei dem jetzt sehr verringerten Personalzustand unserer Bühne einigermassen mangelhaft, wenigstens dürfte die von Demoiselle *Michalesi* gegebene Rolle der Nancy sich für die abgegangene Madame *Fehringer* mehr geeignet, und ebenso der schmachtende Lionel, welchen Herr *Rapp* darstellte, in dem gleichfalls geschiedenen Herrn *Knapp* einen besseren Repräsentanten gefunden haben. Demoiselle *Michalesi* übrigens wirkte nach Kräften und ihrer Individualität nach auf lobenswerthe Weise. Dem. *Bahnigg* gab die Lady, den Tristan, der sich wohl besser für den Buffo Herrn *Rost* geschickt hätte, Herr *Clement*; Ersterer sang dagegen die Basspartie des Plunkett. Demungeachtet war die Gesammtaufführung eine sehr lobenswerthe. — Ein Herr *Schmitt* gab als erstes Debut die kleine Partie des Richters. Der junge Mann verräth Anlage und besitzt eine recht hübsche Baritonstimme.

Ist nun gleich in der jüngsten Zeit durch die Tagesgeschichte das allgemeine musikalische Interesse einigermassen in den Hintergrund getreten, so hört man nichtsdestoweniger daher in den Theatern, in Concerten und anderswo patriotische, National-, Bundes- und Kriegslieder aller Art. Eine hiesige Buchhandlung hat *motu proprio* eine „Deutsche Marseillaise" creirt, und will sie preiskomponiren lassen, und sicher werden bald mehrere nachfolgen und Deutschland erhält nächstens mindestens ein Dutzend preisgekrönter Nationalhymnen. Ob aber eine einzige davon wirklich ins Volk gelangen wird, ist eine zweite Frage. Wenigstens sind bis jetzt die Marseillaisen, Rule Britannia's u. s. w. nicht in den Buchhändler- und Musikalienläden entstanden. Vor allen Dingen erst Nationalität, Einheit und Patriotismus, dann finden Lieder und Kompositionen dazu sich schon von selbst. Mit diesen anfangen, heisst aber den Gaul beim Schwanz aufzäumen.

Aber da gerathe ich fast ins Politisiren hinein und das ist kein Thema für eine Allgemeine Musikalische Zeitung. Somit Basta für heute.

FEUILLETON

Das Mitgefühl für die gefallenen Freiheitskämpfer in den Märztagen hatte Herrn Musikdir. *Jul. Schneider* veranlasst, in der Garnisonkirche das *Mozart'sche* Requiem unter Mitwirkung von dessen Gesangsinstitute als Todtenfeier aufzuführen und den reinen Ertrag zum Besten der Hinterbliebenen, Wittwen und Waisen zu bestimmen. Die Ausführung gelang ziemlich befriedigend. Der Ertrag war jedoch nur ein mässiger. — Am 10. April veranstaltete *Carl Klose* für gleichen Zweck in der Nicolaikirche ein Vokal- und Orgelconcert. Unter den gut ausgeführten Dilettantenmännergesängen zeichnete sich insbesondere eine jugendliche [illegible] Dame in den Soli vortheilhaft aus. — Die Oper macht in den gegenwärtigen Zeiten der Calamitäten wenig Glück. Fräul. *L. Tuczek* ist verreist, und Mad. *Köster*, wenn gleich schätzbar, gewährt nicht genügenden Ersatz. Die Militärmusik ist seit dem 18. März gänzlich verstummt.

Ein vom Quartettverein in Wiesbaden für die Schleswig-Holsteiner gegebenes Concert brachte einen Ertrag von ungefähr 300 Fl.

Das Théâtre de la Nation zu Paris hat ebenfalls seine erste Freivorstellung gegeben. Aufgeführt wurden: 2 Akte aus der Stummen von *Portici*, der Chant des travailleurs von *de Fresne*, ein Balletstück und „La Marseillaise en action". Letzteres ist nichts Anderes, als was schon *Gossec* unter dem Titel: Offrande à la liberté auf die Bühne brachte. — Uebrigens sind die Preise in diesem Theater theilweise ansehnlich herabgesetzt worden.

Achtes und letztes Concert des *Pariser* Konservatoriums der Musik: Pastoralsymphonie von *Beethoven*; — [illegible] aus dem selben; — Ouverture zu Wilhelm Tell von *Rossini*; — Benedictus von *Haydn*; — „[illegible] victoire" von *Händel*.

Die vereinigten Associations de la littérature et des arts zu Paris haben mehre Kandidaten zur Nationalversammlung gewählt,

und zwar wählte die Association des artistes-musiciens mit 188 Stimmen von 278 zu ihrem Kandidaten den Komponisten *Halévy*. — Die Société des auteurs et compositeurs dramatiques hat *Viktor Hugo* gewählt.

Verdi hat für seine neueste Oper „Der Korsar" von dem Musikalienhändler *Lucca* 21,000 Franken Honorar erhalten. — Sein Ernani hat so eben in München Fiasco gemacht.

Die auch in diesen Blättern mehrfach erwähnte blinde Pianofortevirtuosin *Enrichetta Merli* aus Italien hat in Brüssel mit vielem Beifall Concert gegeben.

Litolff's Oper „Die Braut von Kynast", die von Braunschweig aus so hoch in den Kunsthimmel gehoben wurde, hat in Frankfurt a. M. Fiasko gemacht.

Gegen die S. 208 dieser Blätter erwähnte Entscheidung, wonach sie dem Londoner Theaterdirektor *Bunn* eine Entschädigungssumme zahlen sollte, hatte *Jenny Lind* appellirt; die erste Entscheidung ist jedoch bestätigt und die Sängerin zu 62,500 Fr. Entschädigung verurtheilt worden. Französische Blätter berechnen, dass die ganze Sache ihm 150,000 Franken kosten wird.

In Paris erschien: „Les contes fantastiques d'Hoffmann, traduits pour le piano par Madame *Juliette Cadillon*, organiste de la cathédrale de Meaux" mit Illustrationen. Die Titel der einzelnen Musikstücke sind: Le Reflet perdu — La fuite — Chein bonne fiancée — La porte murée — Berthold le fou — Coppelius l'Alchymiste — Annunziata — les Maîtres chanteurs.

Der Sohn des am 17. November v. J. gestorbenen Heidelberger Musikers *Vollweiler*, der talentvolle Pianofortekomponist *Karl Vollweiler*, ist ebenfalls gestorben. Er war von Petersburg nach Deutschland gekommen, um seinen Vater noch einmal zu sehen; die Nachricht von dessen Tode soll seinen Verstand zerrüttet haben.

In Wien hat am 14. April das zahlreich versammelte Publikum im Theater an der Wien diese Bühne als Nationaltheater proklamirt; *Pokorny*, der Direktor, musste die dreifarbige Fahne aufpflanzen. Die Preise der Plätze sind theilweise herabgesetzt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage des Unterzeichneten sind neu erschienen:

Balfe, M. W., Der Mulatte. Romant. Oper m. d. Begl. von *J. C. Grünbaum*. Vollst. Klavier-Auszug. 8 Thlr. (Ouverture 2- und 4händig, so wie Gesangstücke daraus sind auch einzeln erschienen.)
— — Der Mulatte. Klav.-Auszug f. Pianoforte allein eingerichtet von *F. X. Chotek*. 4 Thlr.
Billet, A., Trois Etudes p. Piano.
Nº 1. Etude en Fa. (de l'Oe. 22.) 15 Ngr.
2. Etude en Octaves. (de l'Oe. 22.) 10 Ngr.
3. La Gondola. Oeuv. *56*. 10 Ngr.
— — Procès d'Amour. Nocturne p. Piano. Oeuv. 63. 10 Ngr.
Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies brillantes p. Piano. Cah. 53, 54. Der Mulatte, von *M. W. Balfe*. Oeuv. 80. Nº 1. 2. à 20 Ngr.
Evers, Ch., Impressions de l'Italie. Six Morceaux p. Piano. Oeuv. 42. Nº 1 à 6. à 15 Ngr.
Henselt, A., Deuxième Impromptu p. Piano. Oeuv. 17. 10 Ngr.
— — Quatre Romances p. Piano. Oeuv. 10. 20 Ngr.
— — Les mêmes arr. p. Piano à 4 mains p. *Ch. Czerny*. Oeuv. 10. 20 Ngr.
Kullak, Th., Deux Paraphrases de Concert p. Piano sur „Ernani" de *Verdi*. Oeuv. 43.
Nº 1. Andante dramatique. 20 Ngr.
2. Premier Finale. 25 Ngr.
Mayer, Ch., La Sicilienne. Tarantelle p. Piano. Oeuv. 111. 15 Ngr.
— — Souvenir de Pologne. Mazourka p. Piano. Oeuv. 112. 10 Ngr.
Merk, J., Romanesca f. Violoncell m. Begl. d. Pianof. 27. Werk. 25 Ngr.
Plachy, W., Revue musicale sur tous les tons et demitons représentée en 24 Etudes p. Piano. Oeuv. 101. Liv. 1. 2. à 20 Ngr.
Weiss, L., Singübungen f. Sopran m. Begl. d. Pfte. 18. Werk. 1. Heft. 1 Thlr.
Willmers, R., Die Windsbraut. Fantasiestück f. Pfte. 52. Werk. 1 Thlr.

Wien im März 1848.
Pietro Mechetti, qm. Carlo.
K. K. Hof- Kunst- und Musikalienhandlung.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Literarischer Nachlass
der Frau
CAROLINE VON WOLZOGEN.
Erster Theil, Oktav, geheftet. Preis 1⅓ Thlr.
Elegant gebunden 2 „

Frau von *Wolzogen*, welche hochbejahrt 1847 in Jena gestorben ist, gehörte weniger durch ihre Schriften, als persönlich zu der grossen Literaturepoche unseres Volkes, und war dem jüngeren Geschlechte die letzte lebendige Stimme aus derselben. Der in ihrem Nachlasse vorgefundene Briefwechsel gewährt ein urkundliches reiches Bild jenes hohen Geisterzusammenlebens Deutschlands. Der so eben versandte erste Theil dieses literarischen Nachlasses, herausgegeben und bevorwortet vom Geheimen Kirchenrathe *Hase*, enthält, nächst Briefen *Dalberg*'s, des letzten Churerzkanzlers, *Dannecker*'s, des Bildhauers, *Goethe*'s und des grossen Herzogs *Carl August*, vornehmlich die **Briefe Schiller's** an die Geliebte seiner Jugend und die Vertraute seines Geistes, mit einem tieferen Einblicke in *Schiller's* Herz und sein menschliches Wesen als alles bisher Bekannte.

Der zweite und letzte Theil, welcher gegen Ende dieses Jahres erscheinen soll, kann nicht grössere Namen unserer Literatur enthalten, wird aber ein nicht minder bedeutendes briefliches Zwiegespräch der edlen Frau mit den edelsten Geistern unsers Volkes mittheilen.

☞ Hierzu eine Extra-Beilage: Ostermesse-Bericht 1848 von **A. Diabelli & Comp.** in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

gitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Mai. Nr. 20. 1848

Inhalt: Gaetano Donizetti. — Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Kleine Briefe aus Gotha. — Recensionen. — Nekrolog. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Gaetano Donizetti

wurde an Bergamo am 25. September 1797 geboren. Er erlernte die Anfangsgründe der Musik auf dem dortigen Lyceum, sein erster Lehrer in der Kompositionwar der berühmte *Simon Mayr*. Später ging er nach Bologna und genoss hier dreijährigen Jahre den Unterricht *Pilotti's* und des Paters *Mattei*. Seine Familie wollte ihn erst zum Rechtsgelehrten, dann zum Maler bilden, doch war seine Vorliebe für die Musik zu entschieden, als dass es sich hätte davon abbringen lassen. Er war sehr fleissig und widmete sich Anfangs blos dem strengen klassischen Styl, arbeitete auch mehrere Messen und andere Kirchensachen*) 1814 nach Bergamo zurückgekehrt, erhielt er die Stelle des Bassisten und Archivars an der Kirche Basilica di San Margiore daselbst. Theils Ehrgeiz, theils Rücksicht auf eine bessere gesicherte Stellung arrangirte ihn zur weltlichen Musik, und insbesondere zur Oper überzugehen. Mit grossem Eifer wusste er sich in die neue Laufbahn, bereits mehrere Städte, um sich mit dem Theatre zu versuchen, bekannt zu machen, und brachte 1819 seine erste Oper „Enrico di Borgogna" auf das Theater S. Lorn in Venedig. Sie gefiel zwar, machte aber ehrenswewegs als neuzsche andere, dir er in den Jahren 1818 bis 1828 schrieb, grossen Aufsehen. (Man sehe hierüber das vollständige Verzeichniss seiner Opern, dass im Jahrgange 1847 dieser Blätter, S. 649, enthalten ist und worauf wir uns hier zur Vermeidung von Wiederholungen beziehen.)

Mit dem Einzug in Rom (1828 in Neapel aufgeführt) hob sich sein Erfolg und sein Ruf. In demselben Jahre erschien von ihm in Genua: Alina, regina di Golconda; in Neapels: Gianni di Calais; il Giovedì grasso. In den beiden folgenden Jahren: Il Paria, il castello di Kenilworth, il diluvio universale, i pazzi per progetto, Francesca di Foix, Imelda de' Lambertazzi, la Romanziera — sämmtlich für Neapel.

Eine neue Periode für *Donizetti* bezeichnete seine Anna Bolena (1831, für Mailand). Es folgten dann die übrigen in dem oben erwähnten Verzeichnisse aufgeführten Opern bis zum Jahre 1835. In diesem Jahre wurde bei der italienischen Oper in Paris eine Art Wettstreit zwischen drei italienischen Tonsetzern eröffnet: *Bellini* betrat die Puritaner, *Donizetti* das Marino Faliero, *Mercadante* die Brigant. Nur *Bellini's* Werk hatte Erfolg — *Donizetta* aber entschädigte sich dafür bald durch seine Lucia di Lammermoor (für Neapel, in demselben Jahre) — eine Oper, die in Italien Furore machte — Die folgenden Opern gibt das erwähnte Verzeichniss; seine letzten waren: 1843 Maria di Rohan, für Wien; Dom Sebastian, für Paris; 1844 Caterina Cornaro, für Neapel.

Bereits im Jahre 1834 war er zum Maestro di cemere und Kompositionslehrer am Konservatorium der Musik zu Neapel ernannt worden, los folgenden Jahre wurde er Professor des Kontrapunktes an demselben Anstalt, dann stellvertretender Direktor derselben für *Zingarelli*, und als derselbe 1838 starb, wirklicher Direktor. Nachdem er Linda di Chamounix für Wien komponirt hatte, wurde er zum österreichischen Hofkapellmeister ernannt. Ueber drei vielen Ordens, welche ihm ertheilt worden sind, erwähnen wir nur den der Ehrenlegion und den türkischen Thurateorden. Dass er Mitglied verschiedener musikalischen Körperschaften war, versteht sich von selbst. — 1835 verlor er durch die Cholera seine Gattin, *Virginia Vasselli*, die Tochter eines römischen Advokaten. In Bezug auf seine Familienangelegenheiten bemerken wir noch, dass sein Bruder *Giuseppe* als türkischer Generalmusikdirektor in Konstantinopel lebt.

Nachdem er seine Caterine Cornaro in Neapel auf die Bühne gebracht hatte, kehrte er (1844) nach Paris zurück und schickte sich an neuen Arbeiten an. Die Arbeitsstelle sank im Jahre 1845 die Nachricht, dass er in Wahnsinn verfallen sei. Urbarmassige Anstrengung im Komponiren, auch, wie man sagt, übermässiger Hingabe an die Freuden des Lebens hatten seiner geistige Kraft zerrüttet. Sein Irrsinn war nicht Raseres, sondern ein vollständiger Stumpfsinn, aus dem ihn nichts zu erwecken vermochte. Lange Zeit hatte er so im Irrenhause zu Ivry bei Paris fortgevegetirt, als ihn im Sommer 1847 seine Neffe *Andrea Donizetti* mit Genehmigung der Behörden aus dieser Anstalt weg- und

*) Im Jahre 1843 wurde in Wien ein Aus Maria und Miserere von ihm aufgeführt, welchen der damalige Korrespondent dieser Blätter sein Lob zu Theil werden liess. Siehe den Jahrg 1843, S. 699.

in seine eigene Pflege nahm. Im September führte man ihn nach Bergamo zurück; die Hoffnung, ihn dort genesen zu sehen, war vergeblich; am 8. April ist er in dieser seiner Vaterstadt gestorben.

Donizetti war auch Dichter: zu mehreren seiner Opern hat er sich das Buch selbst geschrieben (z. B. Betly). Er komponirte, wie schon die Anzahl seiner Opern beweist, mit unglaublicher Leichtigkeit und Schnelligkeit; einige seiner Partituren hat er in weniger als 30 Stunden instrumentirt. Uebrigens hat er auch in neuerer Zeit noch Anderes als blosse Opernmusik komponirt, wir erwähnen davon nur die reizenden Balladen (im italienischen Sinne des Wortes nämlich), die unter dem Titel Rêveries napolitaines bei *Breitkopf & Härtel* erschienen sind. — Was seine Persönlichkeit betrifft, so war er ein schöner Mann und soll, nach der Versicherung des Mailänder Korrespondenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Aehnlichkeit mit *Spohr* gehabt haben. Eine kurze Schilderung seiner Persönlichkeit ist im Jahrgange 1845, S. 668, zu finden.

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick*

(Fortsetzung.)

Actus II.

Decoration der Dardanellen, wie sie in der Anlage beschrieben. Die Burgen Abydos und Sestos sieht man im Hintergrunde. Zwischen beiden fliesst der Hellespont bis vor das Souffleurloch und theilt die Bühne in zwei Hälften. Vollmond.

Nach einem säuselnden Vorspiel tritt *Hera* im Hintergrunde rechts auf mit einer brennenden Fackel. Costüm: Negligé von blassblau Seide mit einem breiten Volant von schwarzen Spitzen. Glatter hoher Leib, um die Arme reiche Bracelets. Vor dem Busen ein Blumenstrauss. Die Haare in wellenförmige Flechten gelegt. Weisse Atlasschuhe. Ein Schleier von Brüsseler Tüll schützt sie gegen die kalte Nachtluft. Grosse Szene der heterogensten Empfindungen. Sie harrt des Geliebten. Schon drei Monde schwimmt derselbe jede Nacht zu ihr herüber von jener Küste, und ihre Fackel bezeichnet ihm den Ort der Landung. Nicht nach Namen und Stand hat sie gefragt, denn: „Gross muss seine Seele sein, denn Adel liegt im Herzensblick." Er liebt sie, und mehr verlangt sie nicht. Nun ein unvermeidliches Gebet. Da ruft es plötzlich in der Ferne laut: „Hera!" worauf ein brillantes Allegro beginnt. Sie eilt den Felsen hinan, stellt die Fackel auf und winkt mit dem Schleier. Der Mond fällt auf einen schwimmenden Menschen. Er erklimmt eine Klippe im Hellespont, um auszuruhen. „Bist du's, Geliebter?" „„Ich bin's, dein Le..., ihr Götter! bald hätt' ich mich verrathen!"" Darauf singt *Leander* — denn er ist's — auf seiner Klippe eine Kavatine, deren hohe Lage ihm nicht minder zur Klippe wird; darauf stürzt er sich wieder in die Fluten und schwimmt vollends herüber. Costüme: enge Tricots und Halbstiefeln, kurzes Wamms mit offenem Kragen, Locken ohne Barett und ein natürlicher Reiterschnurrbart. Nach einer Umarmung fliegen Beide vom Felsen herab in den Vordergrund, worauf ein grosses Duett von Liebe und Hoffnung. Bei *Hera* vergisst *Leander* Nässe, Kälte, Hunger und Durst. In ihren Armen vergeht ihm aller Appetit. Er hat eigentlich keinen Grund, ihr seinen Namen zu verschweigen, allein er thut es aus Romantik. Von einem Gedanken erfasst, erschrickt endlich *Hera* und ruft: „O Himmel!"

Er: „Was ist dir, Geliebte?" — Da entdeckt sie ihm, dass der Herr der Nibelungen bei *Stephan* um ihre Hand angehalten habe und ihr Bruder diese Verbindung begünstige.

Leander. O Wonne!

Hera. Was sagst du?

Leander (sich korrigirend). „O Wonne, ihn zu besiegen!" Fortfahrend stellt er sich darauf erzürnt und eifersüchtig.

Sie. Was ist dir, mein Trauter?

Er. Du liebst seinen Ruhm, sein Königthum.

Sie. Ach, ich liebe nur dich.

Er. Ha, meine List gelang.

Denn er ist nun gewiss, seiner selbst willen geliebt zu sein. Unter dergleichen Wogen grosser Leidenschaften und zarter Gefühle bricht der Morgen an, denn sie haben die ganze Nacht mit einander gesungen. Der Mond verschwindet, die Fackel erlischt und zugleich erschallt Trompetenruf auf Sestos.

Sie. Was ist das?

Er. Grosse Dinge harren mein (bei Seite). Hinaus den Feind zu schlagen, muss mein Bestreben sein.

Endlich trennen sich die Liebenden unter sehr zärtlichem Lebewohl. Sie begleitet ihn wieder auf den Felsen. Umarmung, noch einmal Lebewohl! und während der letzten Umarmung Verwandlung.

Thronsaal auf Sestos. *Hagen* stürmt auf die Bühne. Geschlagen ist sein Heer, er selbst entflohen. Leander würgt noch die Sachsen, doch muss auch er — er hofft *Hagen* — der Uebermacht erliegen.

„Liebe das Vaterland zertrümmert, ehe der Verhasste siegt. Und von ihr, die ich begehre, verachtet? Lieber den Tod!"

Dumpf brütend sinkt er auf ein Sopha. Da erscheint *Jalolo* vermummt in Mantel und breitem Hut. Er hat die Fackel bemerkt, die allnächtlich auf Sestos Felsen brennt, hat die Liebenden belauscht, ohne aber *Leandern* zu erkennen. Mit diesem Geheimniss schleicht er zu *Hagen* und bietet ihm dafür das Fürstenthum Asach. Doch, wenn *Hagen* triumphirt, weil er nun *Hera* in Händen hat. Der Kurze und der Narr kommen dazu. Ersterer [illegible] *Hagen* einen Fragen. Dieser, gar gleichgültig dagegen, führt *Stephan* an's Fenster, zeigt hinaus, und entdeckt ihm die Buhlschaft *Hera's* mit einem Nibelunger Knappen. *Stephan* will den Lügner ermorden, *Jalolo* aber entwindet ihm den Dolch, und alle vier — denn der Narr ist blos deshalb mitgekommen — schreiten darauf ganz ruhig vor und singen einen soliden Kanon, der so beginnen müsste: „Welche verhängnissvolle Stunde!" Ein Siegesmarsch im Hintergrunde unterbricht diese Reflektion. „Wer naht?"

Google

Tusch von Trompeten und Pauken. Volksruf: „Heil Leander, dem Sieger Heil!“ „„Er hat gesiegt?““ ruft *Hagen*, und ballt beide Fäuste vor die Stirne. Jetzt grosser Zug. *Leander* muss auf einem Kameel reiten. Hinter ihm her die gefesselten Könige *Luitgard* und *Rüdiger*. Diese können ohne Anstand von den ersten besten Soldaten aus der Kaserne dargestellt werden. Panner und Trophäen. Volk.

Stephan setzt sich auf den Thron links, seine Vasallen umgeben ihn. Des Chores wegen kommen auch die Hofdamen und stellen sich wie gewöhnlich wie Soldaten in eine Reihe auf. *Leander* zieht in der Mitte. Trotzdem er direkt aus der Schlacht kommt, ist an seinem Costüme doch Alles zierlich geblieben, und er selbst zeigt nicht die geringste Erschöpfung. Arie, worin er seine Thaten beschreibt. Dann fährt er fort: Doch nicht genug war mir der leichte Sieg. Mich drängt' es auch, den Drachen noch zu tödten, und — es ist geschehen. Nach einem brillanten Triller auf Drache erzählt er zum Schlusse, dass er sich im Blute des Ungeheuers gebadet, und nun unverwundbar sei. „Mit Balmung, Tarrenkapp und Drachenblut trotz' ich der Welt und ihrer Wuth!“

Dass darüber Alle in das höchste Erstaunen gerathen und *Hagen* wieder „Verdammt!“ ruft, ist natürlich. „Erzähle“, befiehlt *Stephan*, und *Leander* erzählt nun die Geschichte seines Kampfes mit dem Drachen, wobei er die *Schiller*'sche Ballade benutzen kann. (Zu finden I. Theil S. 309 *Cotta*'sche Ausgabe.) Am Schlusse fragt er: „Nun sprich, o Fürst, bin ich nun deiner Schwester würdig?“

In diesem Augenblicke flüstert *Hagen* Leandern in's Ohr: „Willst eine Holdin du freien?“ und eben so flüstert *Jolanta* dem Kaiser ins Ohr: „Willst auf dem Throne du ihn sehn?“ „Was will er damit sagen?“, fragen Beide bei Seite und stutzen. Darauf wieder ein allgemeines Andante, wobei es auf die verschiedenen Texte, die doch Niemand versteht, nur insofern ankommt, dass sich die Endsilben reimen müssen.

Der Kaiser, durch diese Insinuation misstrauisch, gedenkt Leander zu entfernen und zugleich Nutzen von ihm zu ziehen.

Er sagt daher, dass auf Island Prinzessin Brunhilde thront, der an Stärke kein Ritter gleichkomme, denn bis jetzt seien alle Bewerber noch von ihr getödtet worden. Ich aber möchte sie besitzen. Deshalb reise hin als mein Gesandter, wirb sie für mich als Ehegespons, kämpfe mit ihr für mich, bestehe die Proben für mich, welche sie dir auferlegt, und führe sie auf Sistos. Hast du dieses Alles vollbracht, dann erst bist du würdig, um Hera zu freien.

Hierauf zieht *Leander* seinen Balmung, verspricht, das Werk zu vollenden, und stürzt mit einer brillanten Passage ab. Alle stürzen ihm der Verwandlung wegen nach.

Verwandlung. Abend.

Schlafzimmer der *Hera*. Sie hat so eben die Pedalharfe weggeschoben und ist sehr betrübt. Ihr Geliebter ist schon einige Abende weggeblieben, ihr Bruder zürnt, und sie weiss nicht, weshalb das Alles. Ihr Leben ist ihr zur Last. Diese Ideen drückt sie in einer Polonaise à la Oginsky aus. Da erscheint *Ute* und bringt die Nachricht von den Thaten des fremden Ritters und dass derselbe, sie zu besitzen, nach Island gezogen sei. „Mich zu besitzen?“ ruft *Hera* — „und er, der Traute, fern?“ (Denn sie ahnet durchaus noch nicht, dass Leander und ihr Geliebter ein und dieselbe Person sei.) „Ha, so soll dieser Dolch!“ — Sie will sich erstechen, da ist unvermerkt der Zwerg *Alberich* hinter sie geschlichen und entwindet ihr die Waffe.

Obgleich nun der Vorsatz, sich das Leben zu nehmen, eine an Wahnsinn grenzende Gemüthsbewegung voraussetzt, so wechseln in der Oper die heftigsten Leidenschaften doch so schnell mit einander, ohne dass man besonders davon afficirt würde. Als ob nichts vorgefallen, fragt sie daher den Zwerg ganz ruhig: „Was willst du, sonderbares Wesen?“ Der Zwerg zieht hierauf ein mit Oblate versiegeltes Billet hervor und übergibt ihr dasselbe. Sie liest: „Wir sehen uns wieder bei der Charybdis. Hoffe!“ Ein kurzes Jubelduett der Frauenzimmer drückt ihre Freude aus, worauf sie abgehen. Der Zwerg bleibt allein, hat sich sterblich in Ute verliebt, und bedauert jetzt zum ersten Male, dass er ein Zwerg ist. Während dieses Recitativs erscheint *Sinbold* der Narr mit einem Humpen und etwas angetrunken. Er sagt: „Wenn der Weise sich betrinkt, so wird er ein Narr, *ergo* muss der betrunkene Narr zum Weisen werden.“ *Alberich* zieht daraus den logischen Schluss, dass der verliebte Recke ein Zwerg, *ergo* der verliebte Zwerg zum Recken werden kann. Daraus entspinnt sich ein sophistisch komisches Duett, weil doch nun einmal ohne komisches Element keine Oper mehr komponirt wird.

Narr und Zwerg tanzen ab und der zweite Akt schliesst.

(Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Leipzig. Die zweite Abtheilung der Hauptprüfung am Konservatorium, im grossen Saale des Gewandhauses, fand Montag, den 8. Mai, Statt und brachte folgende Produktionen:

Erster Theil. 1) Conzert für Pianoforte von *Mozart* (Dmoll, erster Satz), gespielt von Herrn *Arthur O'Leary* aus Tralee in Irland; 2) Rondo brillant für Pianoforte von *Kalkbrenner*, gespielt von Herrn *Ferdinand Dalken* aus London; 3) Conzert für die Violine von *L. Spohr* (Dmoll, erster Satz), gespielt von Herrn *Karl Ruppert Becker* aus Freiberg; 4) Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Ida Berk* aus Berlin; 5) Conzert für Pianoforte von *Moscheles* (erster Satz), gespielt von Herrn *Louis Brassin* aus Leipzig; 6) „Lied ohne Worte“ von *F. Mendelssohn Bartholdy* und Capriccio di bravura von *Moscheles*, für Pianoforte solo, gespielt von Herrn *Joseph Auber* aus London.

Zweiter Theil. 7) Conzertstück für die Violine von *Mayseder* (Adur), gespielt von Herrn *Nicodem Biernacki* aus Tarnopol in Galizien. 8) Arie aus der „Favorita“ von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Ida Mohr*

von Amsterdam. 9) Concert für Pianoforte von *F. Mendelssohn Bartholdy* (Nr. 2, Dmoll), gespielt von Herrn *Michel de Sentis* aus Warschau; 10) Duett aus dem 95. Psalm von *F. Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von Fräulein v. *Bertineller* aus Münster und Fräulein *Ida Mohr*; 11) Etude von *Moscheles* und Lied ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy*, für Pianoforte solo, gespielt von Fräulein *Irdane* aus London; 12) Concert für die Violine von *F. Mendelssohn Bartholdy* (erster Satz), gespielt von Herrn *Heinrich Hoecius* aus *Darmstadt*. Referent war verhindert, dieser Prüfung beizuwohnen, und kann daher nur nach Hörensagen berichten, dass ein zahlreiches Publikum zugegen gewesen und den Schülern reichlicher Beifall gespendet worden. Auffallen muss es übrigens, dass so viele Schüler und Schülerinnen für Pianoforte, Violine und Gesang sich stets einfinden, keiner dagegen für das herrliche Cello, noch für irgend ein Blasinstrument, da es doch hier auch nicht an vorzüglichen Lehrern für diese Instrumente fehlt.

Frankfurt a. M. (Die musikalische Matinée des Herrn *Hom* im Hause *Mozart*, Montag am 24. April.) Des Lebens Sorgen können nie so gross sein, dass in des Menschen Seele nicht noch Raum übrig bliebe für Sehnsucht nach Kunst und Wissenschaft. Wir fürchten jetzt vielleicht mit Misstrauen in ihre Hallen, weil wir uns für die Genüsse, die sie gewährt, nicht mehr empfänglich glauben. Haben wir aber einmal ihre Geistersprache vernommen, dann fühlen wir die Eisdecke schmelzen, die das Herz umzogen hat. Harmonie, die Göttin mit der Palme, bildet jetzt einen erheiternden Kontrast zur Gegenwart. Dies wurde uns recht fühlbar, als uns das *Mozart*'sche Quintett (Esdur) wie Frühlingshauch anwehte. Fräulein *Derutter*, eine Schülerin *Hom's*, erwarb sich im Vortrage der Pianopartie das Verdienst eines lebendig warmen Verständnisses bei einer durchgebildeten und unabhängigen Technik; sie war sich der Bedeutung ihrer Aufgabe bewusst, weshalb wir auch dieser jungen Künstlerin eine tüchtige Zukunft versprechen.

Herrn *Schröder*, der seine Fundamentalstudien bei *Hom* machte, darf man den ersten jetzt lebenden Klaviervirtuosen beizählen. Was Alles dazu gehört, weiss das Publikum durch Erfahrung und Kritik. Namentlich entwickelte Herr *Schröder* in der *Kullak*'schen Normafantasie eine seltene Genialität der Auffassung, wobei die fessellose Gewalt der linken Hand, Tonvolumen und Kantabilität des Anschlages nichts zu wünschen übrig liessen. Auch ist die Federkraft seines Doppeltrillers von grosser Wirkung. Eine unfreiwillige Pause in der Nummerfolge auszufüllen, war Herr *Schröder* noch so gefällig, einige Capricen vorzutragen, worunter *Chopin's* berühmte Mazurke, die er mit eminenter Technik, aber nicht mit dem dazu erforderlichen Humor spielte. Einige Capricen aus eigener Feder waren mit bizarrer Laune komponirt und mithin des Namens würdig. Ein Streicher'scher Flügel, woran diese Sachen vorgetragen wurden, that seine Schuldigkeit. Es wählte ihn der junge Künstler absichtlich für seine Vorträge. Wir freuen uns, Herrn *Schröder* nun auch in klassischen Kompositionen zu hören, deren Repräsentation sein eigentliches Feld sein soll. Herr *Anschütz*, als wackerer Liedersänger und Lehrer des Gesanges bekannt (er ist seit dem 1. Mai von der Bühne abgetreten), trug mit der ihm eigenthümlichen Feinheit Lieder von Herrn *Heyder* und zuletzt *Schubert's* Wanderer vor. Obige Lieder sind mit Selbständigkeit geschrieben und sehr dankbar für den Sänger. Beide — „Wanderlied", besonders aber „Vergissmeinnicht" — fanden grossen Anklang.

Herrn *Heyder's* letztes Violinquartett in Adur wurde von *Wolff's* Quartettzirkel vorgetragen und dadurch auch in das rechte Licht gestellt. Obgleich bei Dilettanten ein anderer Maassstab der Beurtheilung angelegt werden muss, wie bei dem Künstler, so brauchen wir dieses Quartett doch keineswegs absichtlich zu loben, um dem Komponisten etwas Angenehmes zu sagen. Herr *Heyder* huldigt vor Allem einer soliden Kunstrichtung, welche sich auch in diesem Quartett ausspricht. Mag auch an der Klarheit des Styles und an der geistigen Verbindung der vier Theile noch Manches auszusetzen sein, so sprechen uns dafür doch gerundete, originelle Gedanken, sprechen uns Gemüthlichkeit und korrekte Arbeit in tüchtige Form gebracht an, für welches Letztere nur die Schule *Ferdinand Kessler's* die Garantieen gibt. Besonders von einem Guss ist das in seinen Nachahmungen sehr wacker durchgeführte Scherzo in Dmoll, welches auch ungetheilten Beifall erhielt.

Im Ganzen wäre dieser Komposition ein lebensfrischeres Element zu wünschen. Es scheint überhaupt, Herrn *Heyder's* Muse ist eine elegische Göttin. Dennoch soll Musik eine heitere sein, soll mehr lächeln als klagen, wenn sie nicht jubeln mag; besonders die Musik einer jüngeren Generation! Wo soll man aber den Ausdruck der Freude finden, wenn man ihn bei der Jugend vermisst? und wie sehr ist gerade Musik für diesen Ausdruck geschaffen! Ich würde zu weit gehen, wollte ich diesen Satz mit Beispielen aus den letzten dreissig Jahren belegen. Möge der talentvolle Komponist einen Fingerzeig benutzen, der sich in der That nicht blos auf seine Quartette bezieht. —

Obgleich diese Matinée als Privatzirkel zu betrachten war, welcher grösstentheils den Zweck hatte, den sehr gewählten Zuhörerkreis mit Herrn *Schröder* bekannt zu machen, der, eines hiesigen Beamten Sohn, seit sieben Jahren abwesend, zu seiner Ausbildung Oesterreich, Polen und Russland bereiste und überall grosses Interesse hervorrief, so glaubte ich doch durch eine öffentliche Würdigung der heute entwickelten Kräfte eine schuldige Pflicht zu erfüllen. *C. G.*

Kleine Briefe aus Gotha.

Am 9. Januar begannen auf unserem Theater die Wintervorstellungen. Obwohl eine Hoftrauer die Bühne auf vierzehn Tage dem Publikum entzog, haben wir doch ein ziemliches Repertoir gehabt. Freilich passiren

auch hier Menschlichkeiten, wie z. B. dass Oberon zweimal hinter einander gegeben wurde, was für eine kleine Stadt wie Gotha, die immer dasselbe Publikum hat, nicht passend erscheint; oder dass dreimal hinter einander das romantische Schottland auf der Bretterwelt figurirte (Weisse Dame, Lucia von Lammermoor, Puritaner), was mancher ehrbaren, vor den nackten Beinen der Hochländer zitternden Primadonna das Gastspiel bei uns verleiden könnte; oder dass Heiserkeiten, Schnupfen und dergleichen bisweilen obligat und *ad libitum* ein- und auftreten. So weiss z. B. eine Sängerin Mittwochs schon sehr genau, dass sie nächsten Sonntag heiser sein wird — dafern nämlich die und die Oper gegeben werden soll; eben so bestimmt weiss sie aber auch, dass sie ausserordentlich gut bei Stimme sein wird — dafern man nämlich die und die Oper zu geben beabsichtigt. Wir haben hier immer eine begünstigte Sängerin, und hören daher gewöhnlich nur Opern, welche derselben zusagen. Die Theaterverwaltungen tragen doch bisweilen ein *gar* zu zärtlich Herz im Busen.

In den ersten drei Opern dieser Saison gastirte Fräulein *Tucseck* aus Berlin. Sie sang stets etwas zu tief, ihre Passagen à la Bordogni waren altfränkisch, ihr Triller schlecht, ihr Spiel nur theilweise gut, und ihre Nervenzuckungen unerträglich. Indessen zeigte sie auch oft Geschmack, Empfindung, Feuer, und sie könnte daher unter guter Leitung Tüchtiges leisten. Vielleicht war sie auch unwohl; so viel ist indessen gewiss, dass sie hier im Allgemeinen nicht sonderlich gesungen hat. Nichtsdestoweniger machte sie doch Furore; Hervorruf, Sträusse, Kränze, Verse — nichts von dem Allen fehlte, sogar ein Abendmahl wurde ihr veranstaltet und ihr ein Gedicht überreicht, das wir hier als Curiosum mittheilen:

An Leopoldine Tucseck

[illegible] nicht geschraubte Kunstnaturen,
  Besingen nicht, Du heit'res Frühlingskind,
Dass wir [illegible], [illegible]
  Dich nennen „Nachtigall" — wie Jenny Lind

Dich preisen, Dich? — den blauen Wassern tragen
  Mit stillem Blick in's tiefe, blaue Meer;
Es thun' den lieben goldnen Sternen sagen
  Wie sie am Himmel glänzen klar und hehr

In unser Herz hast Du Dich eingesungen,
  Da strahlt Dein Bild, da lebt Dein warmes Lied,
Und tönt fort, wenn es schon längst verklungen,
  Wenn längst die holde Muse von uns schied

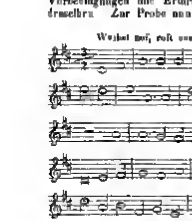
Solche Lobgedichte werden gespendet an Sängerinnen, die nicht rein singen, falsch trillern u. s. w.!

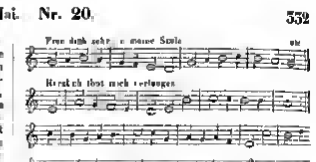
Meyerbeer's Hugenotten haben wir früher besser gesehen. Wenn in den Chören statt acht oder neun erster Tenöre, wie ehedem, nur zwei oder drei, ja bisweilen nur ein einziger singt, so ist dies doch etwas zu stark, oder vielmehr zu schwach. In der Scenirung vermissen wir den früheren Regisseur *Schäffer* gar sehr. Es war ein kleiner Mann, der mit Wenigem viel zu machen wusste — und das ist besser als ein grosser, der mit Vielem nur Wenig zu Stande bringt, ein wahres Regisseurgenie, der immer Mittel fand, ohne grossen Aufwand allerliebste Effekte hervorzuzaubern. — Frau *Schmidtgen* gab drei Gastrollen: Valentine in den Hugenotten; Romeo in den Montecchi und Capuleti; Gräfin in Figaro's Hochzeit. *Tempi passati, passatissimi!* Bedeutendes Detoniren, bedeutendes Verunstalten der ursprünglichen Noten, weil sie die letzteren nicht singen kann. Auch sie wurde wüthend applaudirt. Es scheint sich das schöne Institut der Claque auch bei uns einzurichten. Diese Leute verstehen sich, wie überall, auf ächte Musik sehr gut. Denn während sie einen erbärmlichen Vortrag mit einer schweren Salve von Applaudissement begleiteten, blieben sie z. B. bei dem ausgezeichneten Gesange unseres Tenoristen *Beer* vollkommen regungslos. — Uebrigens war es im Figaro sehr lächerlich, die Susanne (Frau *Herbst-Jazedé*) der Marzelline (Fräulein *Schneider*) gegenüber zu sehen; die Erstere, eine gute Hausmutter, klein, dick und fett, fleischig und untersetzt, die Letztere, ein junges frisches Mädchen mit allerliebstem Gesicht, dem die graue Perrücke der alten Marzelline sehr hübsch stand. Ich weiss nicht, ob dieser Umstand daran schuld war, Susanne schien dieser Marzelline gegenüber ihre Partie ganz vergessen zu haben und wäre in ihrem Duett ohne die Unterstützung der jungen Alten sicherlich stecken geblieben. Auch die Rolle der Rezia im Oberon wurde von Frau *Herbst-Jazedé* nicht so ausgeführt, wie man es wünschen mag. Ihre Stimme ist dazu in den mittleren und tieferen Lagen zu schwach, sie selbst nicht musikalisch, nicht jung, nicht hübsch genug. Auch an ihrer Anna (weisse Dame) und Elvira (Puritaner) war Manches auszusetzen, namentlich vernachlässigt sie die Ensembles.

RECENSION.

L. Kraussold, evang. luth. Pfarrer zu Fürth, Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung. Eine musikalische Abhandlung mit besonderer Beziehung auf die vom kgl. Oberkonsistorium herausgegebenen zwölf rectificirten Choräle. Fürth, Verlag von *J. L. Schmidt*, 1847.

Wenn wir in die Hallen unserer kirchlichen Tempel treten, so fühlt sich da unser Gemüth auf eine wunderbare Weise gestimmt; durch die blosse Oertlichkeit sieht es sich gleichsam in eine grössere Nähe oder Beschauung des Heiligen gerückt, und es wagt daher der Mund seine Worte nicht mit lauter, sondern nur mit leiser Stimme zu äussern. Aber von dieser heiligen Stätte aus, die uns zugleich alle irdischen Verhältnisse als klein und nichtig erscheinen lässt, beginnt nunmehr der Geist seinen Aufschwung zum Erhabenen und Ewigen. Welt und Kirche stehen sich somit hiernach entgegen, eben wie Sinnliches und Geistiges — Form und Idee. Die Baukunst, Malerei und auch unsere Tonkunst haben nunmehr die Aufgabe, ihre Formen (wodurch sie sich überhaupt nur zu äussern vermögen) für den Dienst des heiligen Ortes zu vergeistigen, zu idealisiren, kirchlich zu schaffen. Hier sind wir auf denjenigen Standpunkt angelangt, wo eben als einziges Symbol





des Unbeirdischen, Heiligen und somit völlig Kirchlichen der Choral in seine natürlichen, vollen Rechte tritt. Und das Kirchengemässe des Chorales liegt eben in seinem Charakter des Ruhigen, Einfachen und Würdevollen, der demnach die sinnliche, weltliche Form, den Rhythmus — ausscheidet. Wenn im Rhythmus überhaupt ein Bewegtes, Leidenschaftliches, Sinnliches, Frivoles, mit Einem Worte Weltliches liegt, so ist es blos daher gekommen, dass unsere Vorfahren (nach der Reformation) immer mehr und mehr durch die Abstreifung vom Rhythmischen und Sinnlichen auf die Vergeistigung dieses edeln, echten Kirchengesanges hinwirkten und ihn darnach gleichmässiger, einfacher und würdevoller einrichteten. Und wahrlich, einer langen Reihe von Autoritäten hat in diesem mehr als dreihundertjährigen Zeitraume dem Heiligsten der Kunst, dem frommen, erhebenden Choralgesange seine besten Kräfte gewidmet, — Niemandem ist es eingefallen, zum Rhythmus wieder umzukehren. So hat sich denn unser Choral bei allem Wechsel der übrigen Musik behauptet und — als wahrhafter *Cantus firmus* — unverändert erhalten!

Der Verfasser huldigt umgekehrt der rhythmischen Form, und will den Choral, ganz wie er vor 300 Jahren gesungen, in der nämlichen rhythmischen Gestalt von unseren Kirchengemeinden gesungen wissen. Seine sowohl musikalische als historische Kenntniss beurkundende Schrift umfasst nach einer Einleitung folgende 4 Kapitel: 1) Choral überhaupt; 2) Rhythmus und rhythmische Gestaltung des Chorals; 3) Wiederherstellung und Wiedereinführung des alten Chorals; 4) einige Vorbedingungen und Erfordernisse bei der Einführung desselben. Zur Probe nun einige rhythmische Choräle:

Wachet auf, ruft uns die Stimme

Ref. möchte sich einmal überzeugen, wie der grosse Gemeindekörper diesen rh. Choral (der ohne alle Ruhepunkte (!) und Zwischenspiele zu singen ist) recht rhythmisch zu verarbeiten sich anschicken würde! Wenn man schon oftmals Schwankungen im Takt in unseren gewöhnlichen Chorälen wahrnimmt, wo der Chor bereits die 2. Sylbe singt, während die entfernter Sitzenden noch die erste halten: was muss dann erst hier werden, und sobald noch grössere rhythmische Subtilitäten, als der Punkt, z. B. Synkopen etc. eintreten?

Freu dich sehr, o meine Seele
etc.

Herzlich thut mich verlangen

Der Verf. rühmt diesen Wechsel von 2mal $\frac{3}{4}$ und 3mal $\frac{3}{2}$, als eine Abrundung zu einem schön gegliederten einheitlichen (?) Ganzen mit rhythmischer Mannigfaltigkeit. — Bei der Ausführung muss jedenfalls die Gemeinde in dieser Abrundung zu einem schön gegliederten einheitlichen Ganzen eine grosse rhythmische Mannigfaltigkeit an den Tag legen. Obigen rhythmischen Sinn (oder vielleicht Unsinn) beim Eintritt der 2. Textzeile zu fassen, macht schon einem Musiker von Fach Kopfzerbrechens genug. Noch wechselvoller und bunter stellt sich der zweite Choral NB. in seinen beiden Zeilen nach dem Wiederholungszeichen. Nun entsteht die Frage: welche Choralform ist kirchlicher: diese mit rhythmischer Mannigfaltigkeit oder unsere gewohnte, die der Verf. ein schleppendes Einerlei nennt? Es möge dem Ref. vergönnt sein, hierauf zuvörderst einige Autoritäten antworten zu lassen.

Thibaut: Das Zurückführen zur Einfalt und Natürlichkeit wird für uns in aller Hinsicht von Tage zu Tage grösseres Bedürfniss.

Marx: Im Choral, nach seiner wesentlichen andächtigen Fassung, bildet sich eine Gleichmässigkeit des Rhythmus.

König's Choralbuch: Ein Choral soll nicht in Figural verwandelt, sondern ganz leicht, natürlich und wohlfliessend verfasset sein, dass Jedermann ohne Kunst und Mühe mitsingen kann. Die lieben Alten haben nicht ohne Ursach (!) in dergleichen so behutsam verfahren. Auch hat man (im Choralbuche) noch einige andere, welche als Arien für die Gesangchöre Figuraliter componirt worden, und daher mit einer Gemeinde nicht zu singen sind, mit Bedacht weggelassen — — etc. etc.

Mit gleichem Rechte werden wir dann uns an Melodieen nach unseren Volksliedern (versteht sich mit kirchlichem Text) andächtig erbaut und gehoben fühlen: Heil dir im Siegerkranz, Freut euch des Lebens, Schier dreissig Jahre etc. Der Rabbiner in Uriel Acosta spricht: „Es ist Alles schon dagewesen!“ Denn vor 300 Jahren hat man, wie auch der Vf. erwähnt, die rhythmischen Volkslieder in die Kirche aufgenommen: also wären wir jetzt auch dazu befugt aus dem nämlichen Grunde.

Doch genug hiervon. „Eines schickt sich nicht für Alle!“ sagt *Goethe*. Alles habe seinen Ort und Zweck. Wir wollen daher so wenig in unseren Kirchen den ausländischen Musikunfug mit seiner frivolen

Sinnlichkeit Platz fassen lassen, oder überhaupt zu unseren erbaulichen Liedertexten weltliche Rhythmen singen, — als umgekehrt Choräle in unseren fröhlichen Gesellschaften. Verweisen wir daher die alten rhythmischen Choräle an ihren Ort, in das musikalische Antikenkabinet, wo sie der historische Forscher schon aufsuchen wird, eben so wie die sogenannten Kirchentonarten, von denen, obwohl sie ehrenwerthe Denkmäler der Vorzeit genannt werden müssen, in der Gegenwart wegen ihrer melodisch-harmonischen Starr- und Steifheit Niemand mehr etwas wissen will im Kirchengesange. Hat doch in den Chorälen im Tripeltakt auch eine solche Sichtung für die Kirche stattgefunden, dass wir nur noch wenig Melodieen darin singen, die eben bei einem zu unkirchlichen Tempo sehr leicht an den Walzertakt streifen und einen zu lebendigen, fast lustigen, unkirchlichen Charakter annehmen. Ein Wort für unseren zeitherigen Choral will auch noch die Orgel einlegen. Wenn ihr eigenthümliches Wesen vor allen übrigen Instrumenten im lang gehaltenen, gleichmässig starken oder schwachen Tone besteht, ohne alle Gradation, so ist diese Eigenschaft auch gerade ihr kirchliches Element, das sie zugleich zum würdigsten Träger des Chorals macht. Man wage auch auf ihr eine Entweihung durch Volkslieder, und sie sinkt sogleich zum Orgel-Bastard, zur bekannten Dreh-Orgel herab.

Folgende zwei Sätze d. W. scheinen einen gegenseitigen Widerspruch zu bilden: die grosse Masse (die Gemeinde) hat allein ihren Halt beim Singen in der rhythmischen Eigenthümlichkeit des Gesanges (?), und es wird der Gemeinde schwer, sich den Rhythmus, die Mannigfaltigkeit der Bewegung anzueignen und darin zu beharren, und er erfordert zugleich ein genaues Zählen und Taktiren im Singen.

Was wirkt also der Verf. mit seinem vermeintlichen Fortschritt Anderes, als uns auf den alten Fuss 300 Jahre zurückzustellen? Referent, dem hierbei das ähnliche Streben einer gewissen „höheren" Religionspartei in den Sinn fällt, erwidert hierauf schliesslich: „Der Choral, wie wir ihn jetzt haben, ist nicht nur seinem inneren Wesen, sondern ganz insbesondere seiner äusseren Form nach, noch der einzige Repräsentant der wirklichen, hehren Kirchenmusik (einer Kirche in der Musik); — sobald er wiederum rhythmisch wird, fällt zugleich die eine noch übrig gebliebene stützende Säule derselben, und es verbleibt uns nur — eine Musik in der Kirche."

Dessau. *Louis Kindscher.*

Nekrolog.

In Paris starb am 14. April d. J. *Johann Ludwig Adam*, der Vater des beliebten Operkomponisten *Adolph Adam*, einer der Aeltesten und Verdientesten unter den musikalischen Geistern Frankreichs.

Er war geboren den 3. Dezember 1758 zu Mietersholz in dem Departement des Niederrheins. Zunächst erlernte er Pianofortespiel und Komposition bei einem Strassburger Organisten, Namens *Hepp*, und kam dann in dem Alter von fünfzehn Jahren nach Paris. Hier machte er sich bald als Pianoforte- und Harfenspieler, sowie als Komponist bekannt; namentlich trat er gleich mit zwei concertanten Symphonieen für Pianoforte und Harfe mit Begleitung der Violine auf, welche in dem Concert spirituel aufgeführt wurden. — *Gluck*, welcher damals im vollen Glanze seines Ruhmes und Ansehens stand, wurde auf den jungen Künstler aufmerksam und nahm ihn unter seinen Schutz. Die ersten Arrangements einzelner Stücke aus den Opern des grossen Meisters waren von *Ludwig Adam*, und als der Verfasser der Iphigenie und der Armide aus Frankreich schied, liess er ihm zwei rührende Beweise seiner Freundschaft zurück. Der eine bestand in einem prächtigen Bilde *Gluck's*, das *Adam* später an *Erard* schenkte, dessen Galerie es noch heutzutage ziert; das andere war die von *Gluck* eigenhändig geschriebene Partitur einer kleinen Oper, die sich jetzt im Besitze *Adolph Adam's* befindet.

Ludwig Adam hatte bereits mehrere Werke, namentlich Sonaten, herausgegeben, als einer seiner Kunstgenossen, *Edelmann*, ihm den Vorschlag machte, gemeinschaftlich mit ihm eine Sammlung von Uebungen für das Pianoforte zu veranstalten. Die Sache kam zur Ausführung und das Werk erschien unter dem Titel: Méthode de Piano von *Adam* und *Edelmann*.

Im Jahre 1797 wurde *Adam* als Lehrer des Pianoforte an das neu errichtete Konservatorium der Musik berufen — eine Stelle, die er bis zum Jahre 1843 bekleidete. Unter seinen zahlreichen Schülern erwähnen wir nur *Heinrich Lemoine*, *Chaulieu*, *Benoist*, *Kalkbrenner*, auch *Herold*, Vater und Sohn, haben Unterricht von ihm erhalten.

Im Jahre 1818 wurde *Adam* ausschliesslich mit dem Unterrichte der weiblichen Zöglinge des Konservatoriums beauftragt; in dieser Stellung hat er eine Menge ausgezeichneter Pianistinnen, namentlich aber auch viele vortreffliche Lehrerinnen des Klavierspieles gebildet.

Seine vielfachen Verdienste wurden 1827 mit dem Kreuze der Ehrenlegion belohnt. Dies und eine kärgliche Pension von 2000 Franken war aber auch die einzige Belohnung für sein fünfundvierzigjähriges Wirken in der Kunst, als er 1843 seine Entlassung erhielt. Eine Pension von 2000 Franken dem Gründer der Pianoforteschule in Frankreich!

Indessen war sein Alter in anderer Beziehung eben so glücklich als geehrt; zum ersten Mal in seinem Leben lernte er das Gefühl des Stolzes kennen, als er die Erfolge seines Sohnes *Adolph Adam*, des beliebten Operkomponisten, mit erlebte, und so konnte er mit dem schönen Bewusstsein, dass das Gedächtniss seines Namens doppelt gesichert sei, zur ewigen Ruhe eingehen.

Das gesammte Konservatorium folgte seinem Leichenbegängnisse; *Zimmermann*, Professor des Pianoforte an derselben Anstalt, rief ihm an seinem Grabe in schlichter, rührender Rede das letzte Lebewohl nach. Ein einfacher Grabstein wird dem ausgezeichneten Künst

Digitized by Google

ler errichtet werden, und es ist zu diesem Ende eine Unterzeichnung eröffnet worden.

(Nach dem Französischen.)

FEUILLETON

Vom 1. September d. J. an ist Herr *F. W. Meyer*, aus Freiburg im Breisgau, als Musikdirektor am königsstädtischen Theater zu Berlin angestellt worden. Früher war er als Gesanglehrer am Leipziger Theater angestellt. (S. diese Blätter, Jahrg. 1846, S. 114.)

Am 30. April wurde *G. Schmidt's* „Prinz Eugen" in Dresden zum ersten Male mit entschiedenem Beifall aufgeführt. Die Besetzung der drei Hauptrollen war: Jakob, Herr *Mitterwurzer* — Magdalena, Frl. *Schmidt* — Konrad, Herr *Weixelstorfer*.

Graf *Dietrichstein* ist von der Intendanz der Wiener Hofbühnen zurückgetreten; sein Nachfolger ist von *Holbein*.

Am 4. Mai erschien *Jenny Lind* zum ersten Male wieder in London auf der Bühne, und zwar als Amine in *Bellini's* Nachtwandlerin. Die englischen Blätter heben es als etwas ganz Besonderes hervor, dass die Königin *Viktoria* sich in ihrer Loge dem Publikum nicht eher zeigte, als bis die Sängerin da war, damit der Empfang der Ersteren nicht den Empfang der Letzteren beeinträchtige!

Der bekannte Tanzkomponist *Lumbye* aus Kopenhagen weilt seit einiger Zeit in Leipzig und wird hier, dem Vernehmen nach, an die Spitze des Stadtmusikchor's als Musikdirektor treten. Seit *Queisser's* Tode (derselbe starb am 12. Juni 1846) hat dieses Chor keinen eigentlichen Dirigenten gehabt, sondern sich mehr einer republikanischen Verfassung erfreut; an deren Stelle wird also nun eine (doch wohl konstitutionelle?) monarchische treten.

Wie S. 116 dieser Blätter mitgetheilt wurde, wollte Herr Dr. *Schmidt* die Leitung des Leipziger Stadttheaters niederlegen und dieselbe Herrn *Kramer* übergeben. Die Sache ist jedoch rückgängig geworden; Herr Dr. *Schmidt* behält vorläufig die Direktion. Dagegen hat er sich durch die jetzigen gedrückten Verhältnisse zu einer Herabsetzung der Gehalte genöthigt gesehen. Er stellte es den Mitgliedern frei, ob er nach der Ostermesse die Bühne auf einige Zeit schliessen, oder jene Gehaltsverminderung (bis zu 500 Thlr. um ein Drittheil, über 500 Thlr. um die Hälfte) mit dem 1. September d. J. eintreten lassen solle. Einstimmig entschied man sich für Letzteres. Das Verfahren des Herrn Dr. *Schmidt*, der bei dieser Unternehmung bereits sehr viel zugesetzt hat, ist im höchsten Grade achtungs- und anerkennungswerth. Anderwärts (z. B. in Danzig) hat man ohne Weiteres die Bühne geschlossen und dadurch eine Menge Menschen brotlos gemacht.

In Zwickau wird nächstens ein Musikfest zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge abgehalten werden. Zur Aufführung sind bestimmt: *Mendelssohn Bartholdy's* Oratorium Elias und *N. W. Gade's* erste Symphonie.

Dem Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore zu Wien ist die bisherige jährliche Unterstützung durch den Staat, im Betrage von 71,000 Fl. Konv.-M., entzogen worden. Die Anstalt wird daher nun noch als Privatbühne fortbestehen.

Der Theaterdirektor *Pokorny* in Wien wird — nach dem Beispiele der Pariser Theater — nun ebenfalls Freivorstellungen geben, und zwar alljährlich 12, wovon 6 im Theater an der Wien und 6 im Josephstädter Theater. Diese Vorstellungen sollen in den Sonntagsnachmittagsstunden stattfinden; gegen Letzteres hat jedoch, als gegen eine Entweihung des Sabbats, die Wiener Geistlichkeit Einspruch gethan.

In Paris ist an *Basset's* Stelle als Direktor der komischen Oper der Maler *Emil Perrin* getreten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fréd., Il Brindisi. Valse sur Lucrezia Borgia.
Döhler, Th., Valses dansantes. Op. 67.
Goria, A., Fantaisie brillante sur Semiramide. Op. 49.
— — Berceuse, petite Fantaisie.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur La Marseillaise. Op. 106.
Schulhoff, J., Le carneval de Venise, arr. et varié. Op. 22.

Hille, Ed., „Zeitklänge." 3 Lieder von *G. Herwegh* für eine Singstimme mit Chorschluss und mit Begl. des Pfte. 10 gGr. Mit elegantem Titel in den deutschen Farben.
Langerfeldt, C., Erstes fliegendes Blatt: „An meine Waffenbrüder." Lied für eine Singstimme. 2 gGr.

Verlag von **Adolph Nagel** in Hannover.

In unserem Verlag ist so eben erschienen:

Fantaisie
pour le Piano
sur des thèmes de l'Opéra:
La gazza ladra de G. Rossini
composée
par
S. Thalberg.
Op. 57. Pr. 25 Ngr. (Décameron Nr. 6.)

Leipzig, 8. Mai 1848.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

Ostermess-Bericht 1848

von

A. Diabelli & Comp.,

k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben No 1133.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus

Die Preise sind in Conventions-Münze, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger

Für die Orgel

	fl	kr
Bibl, Andr., zwei Fugen über Thema's aus Jos. Preindl's Kirchencompositionen	—	30
Binder, Jos., fünf Praeludien zum kirchlichen Gebrauche, 1. Werk	1	—
Richter, Jos., zwei Fugen (B. Cm) No. 1 zu 2 Händen mit oblig. Pedale, 2. Werk	—	45
Rieder, Ambr., Fuge in Gm 156. Werk	—	30
Sechter, S., fünfstimmiges Praeludium variirt (in H) Neue Ausg., 20. Werk	—	30
— Vier Fugen über den Namen Fessa (in B), 70. Werk	—	30

Für das Pianoforte allein.

	fl	kr
Beskonlihn, W. J., Esterházy Marsch (Sammlung von Märschen No 75)	—	15
Chotek, Fr. X., Rondinetto über Motive aus der Oper: Maria Padilla, von Donizetti, 84. Werk	—	30
— Rondinetto über Motive aus der Oper: Maritana, von W. V. Wallace, 88. Werk	—	30
— Wiener Jubel-Marsch, 89. Werk (Sammlung von Märschen No 73)	—	15
Czerny, C., Bijoux théatral, Op. 397 (Fortsetzung.)		
Cah. 23 Introduction und Variationen über das Motiv der Verklärungs-Scene aus der Oper: Vielka, von G. Meyerbeer	—	45
Diabelli, A., Euterpe für Piano allein (Fortsetzung.)		
No 479 Des Teufels Antheil (La part du diable) Oper von Auber, 1 Potpourri	1	—
„ 480 detto detto 2 Potpourri	—	45
„ 481 detto detto 3 Potpourri	—	45
„ 492 Maria Padilla Oper von G. Donizetti 1 Potpourri	—	45
„ 493 detto detto 2 Potpourri	—	45
„ 494 detto detto 3 Potpourri	—	45
„ 495 Die Königin von Leon Oper von Boisselot 1 Potpourri	—	45
„ 496 detto detto 2 Potpourri	1	—
„ 497 Maritana Oper von W. Vinc. Wallace 1 Potpourri	1	—
„ 498 detto detto 2 Potpourri	1	—
„ 499 detto detto 3 Potpourri	1	—
„ 500 detto detto 4 Potpourri	1	—
Diabelli, A., Potpourris aus den neuesten u. beliebtesten Opern (compl. gebunden)		
Heft 57. Des Teufels Antheil Oper von Auber, in 3 Potpourris	2	15
„ 61 Maria Padilla Oper von Donizetti, in 3 Potpourris	2	—
„ 62 Die Königin von Léon Oper von Xav. Boisselot, in 2 Potpourris	1	30
„ 63 Maritana Oper von W. V. Wallace, in 4 Potpourris	3	30
— Kleinigkeiten Auswahl beliebter Melodien für Piano mit Berücksichtigung für kleine Hände (Fortsetzung)		
Heft 62. enth.: Des Teufels Antheil, Oper von Auber. Fav. Melodien, 1 Abtheilung	—	30
„ 63 enth.: detto detto 2 Abtheilung	—	30
„ 76. — Maria Padilla, Oper von Donizetti Fav. Melodien 1 Abthlg	—	30
„ 77 enth.: detto detto 2 Abtheilung	—	30
„ 78 — Maritana Oper von W. V. Wallace Fav. Melodien 1 Abthlg	—	30
„ 79 enth.: detto detto 2 Abtheilung	—	30
„ 80 — detto detto 3 Abtheilung	—	30
„ 81 — detto detto 4 Abtheilung	—	30
„ 82. — Drei Märsche der Nationalgarde in Wien	—	30
(Werden fortgesetzt.)		
Egghard, Jul., La Campanella Impromptu in As, Op. 2	—	45
— Wiener Nationalgarde-Marsch, Op. 3	—	20
Fubehnnh, Fried., Maritana-Quadrille	—	30
Geiger, Constanze, Frühlingsträume Walzer, Op. 8.	—	30
— Abschieds-Walzer, Op. 9	—	30
Gintze, Theod., Variationen über den Chor der Blumenmädchen (Rose, Lilie, Tulpe etc.) aus der Oper: Guttenberg, von F. C. Füchs 1. Werk	—	45
Hintzinger, Ch. Bar., Le Trémolo. Etude in Ges.	—	30
Hofgärtner, C., Hygiea-Quadrille	—	30
Hofmann, C., L'Application (in F)	—	30
— Etude à la Valse (in Fs)	—	30
Koulisch, J., Parade-Marsch des k. akademischen Corps d. bildenden Künste (Sammlung von Märschen No 74)	—	

Google

	fl.	kr.
Maseek, Fr., Abschieds-Marsch und Erinnerung an Wien. Zwei Märsche (Sammlung von Märschen N° 76.)	—	30
Meyer, Leop. de, Tableaux caractéristiques. Le Quatuor dansé à Londres par Taglioni, Charlotte Grisi, Cerrito et Fanny Elsler, Op. 54	1	30
—— Le même. Edition facilitée	1	30
—— Trauer-Klänge. (Dem Andenken der im März 1848 in Wien Gefallenen.) 50. Werk	—	45
Ragoczy-Marsch. Neu arrangirt	—	20
Proch, H., Nationalgarde-Marsch. Componirt f. d. österreich. Nationalgarde. 142. Werk	—	20
—— Derselbe i. d. Samml. v. Märschen N° 77.	—	15
Sehnen, Eduard, Mazur in A moll	—	45
Schubert, Fr., Adagio und Rondo (in E dur) Op. 145. Nachgelassenes Werk	—	45
Titl, A. Em., Ouverture zur Oper: Das Wolkenkind	1	—
Verdi, G., Nabucodonosor, Oper. Vollständiger Auszug	6	—
Vivenot, R. de, Souvenir de Wiener Polka de Salon. Op. 18.	—	20
Wallace, W. V., Ouverture zur Oper: Maritana	1	—
—— Grande Valse de Concert, Op. 27	1	30
—— Grande Fantaisie sur le thème favori: La Cracovienne, Op. 28	1	15
—— Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Maritana, Op. 29	1	30
Waneeura, Jos., Introd. und Variationen über die Verklärungs-Scene aus d. Op.: Vielka, v. G. Meyerbeer, 42. Werk	—	45
—— Aurora-Quadrille im leichten Style, 43. Werk	—	30
—— Maritana-Quadrille im leichten Style, 45. Werk	—	30
Winterle, Edm., Fest-Marsch der Nationalgarde Oestreich's, 24. Werk	—	20
—— Waldnoten. 6 Original-Melodien, 26. Werk	—	30

Für das Pianoforte auf vier Hände.

	fl.	kr.
Chotek, Fr. X., 17' Rondinetto über Motive aus der Oper: Maria Padilla, von G. Donizetti, Op. 84	—	45
—— 18' Rondinetto über Motive aus der Op.: Maritana, von W. V. Wallace, Op. 88	—	45
Czerny, C., Le goût moderne, Op. 398 (Fortsetzung.)		
Cah. 23 Introd. und Variat. über das Motiv der Verklärungs-Scene aus der Oper: Vielka, von G. Meyerbeer	1	15
Diabelli, A., Euterpe auf vier Hände (Fortsetzung.)		
N° 469 Esmeralda. Ballet von Pugny. 1. Potpourri	1	15
- 470 detto 2. Potpourri	1	15

	fl.	kr.
N° 471 I Lombardi. Oper von Verdi 1. Potpourri	2	15
- 472. detto 2. Potpourri	1	45
- 473. detto 3. Potpourri	2	—
- 474. Der schwarze Domino. Oper von Auber 1. Potpourri	1	45
- 475. detto 2. Potpourri	1	45
- 476. Die Zigeunerin. Oper v. Balfe 1. Potpourri	1	45
- 477. detto 2. Potpourri	2	—
- 478. detto 3. Potpourri	1	45
- 479. Des Teufels Antheil. Oper von Auber 1. Potpourri	1	30
- 480. detto 2. Potpourri	1	30
- 481. detto 3. Potpourri	1	30
Fuchs, F. C., Ouverture zur romantischen Oper: Guttenberg	1	30
Mayer, L. v., Tableaux caractéristiques. Le Quatuor dansé à Londres par Taglioni, Charlotte Grisi, Cerrito et Fanny Elsler, Op. 54.	1	30
Proch, H., Nationalgarde-Marsch 142. Werk	—	30
Sehnen, Ed., Mazur in A moll	—	45
Titl, A. Emil, Ouverture zur Oper: Das Wolkenkind	1	30
Vivenot, R. de, Souvenir de Wiener Polka de Salon, Op. 18.	—	30
Wallace, W. V., Ouverture zur Oper: Maritana	1	30

Für das Pianoforte auf sechs Hände.

	fl.	kr.
Hofmann, C., Marsch mit Trio in C	—	20

Für die Violine.

	fl.	kr.
Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Piano und Violine. (Fortsetz.)		
Heft 62 Ernani. Oper von Verdi 1. Potp.	1	15
- 63 detto 2. Potpourri	1	15
- 64 detto 3. Potpourri	1	15
Duret, M., Souvenir à Jenny Lind. Pièce de Salon concertante pour le Violon et Piano, Op. 13	1	45
Vivenot, R. de, Souvenir de Wiener Polka de Salon pour l'Orchestre, Op. 18	1	15

Für die Flöte.

	fl.	kr.
Diabelli, A., Productionen für die Flöte mit Begleitung des Piano (Fortsetzung.)		
Heft 73 Ernani. Oper von Verdi 1. Potp.	1	15
- 74 detto 2. Potpourri	1	15
- 75 detto 3. Potpourri	1	15
—— Der musikalische Gesellschafter. Periodisches Werk f. eine Flöte (Forts.)		
Heft 81 Ernani. Oper von Verdi	1	—
- 82. Guttenberg. Oper von Fuchs	1	—
- 83 I Lombardi. Oper von Verdi	1	—

Google

Für die Physharmonica.

	fl	kr
Lickl, C. G., 12 Müller-Lieder von Franz Schubert, übertragen für die Physharmonica allein		
1. Heft enthält: 1. Das Wandern 2. Wohin! 3. Der Neugierige 4. Ungeduld	—	45
2. " enthält: 5. Morgengruss 6. Thränenregen 7. Mein 8. Mit dem grünen Lautenbande	—	45
3. " enthält: 9. Die liebe Farbe 10. Die böse Farbe 11. Trockne Blumen 12. Der Müller und der Bach	—	45

Für die Zither.

	fl	kr
Baumann, Alex., Oesterreicher-Ländler für eine Zither, 12. Werk 1. Heft	—	30
detto 2. Heft	—	30
detto 3. Heft	—	30

Gesangmusik

a. Originalgesänge

	fl	kr
Alieneff, Die Nachtigall. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Piano. Gesungen von Fräul. von Marra in der Oper: Marie, die Tochter des Regiments. Für Sopran oder Tenor	—	30
— Dasselbe für Alt oder Bariton	—	30
Füchs, Ferd. C., Romanze der Adrienne a. Otto Prechtler's dramatischem Gedichte: Adrienne, für eine Singst. (Sopran oder Alt) mit Begl. der Harfe oder des Piano, Op. 44.	—	30
Belno, Ant., Nationallied zur Feier der Wiedergeburt Oesterreichs. Dem Corps der Akademiker von Prof. Trost. Für eine Singst. (oder Unisono Chor) mit Begleitung des Piano	—	15
Hellmesberger, G. jun., Der Wiener Student von Caj. Cerri, Op. 72. Für Tenor mit Begl. des Piano	—	20
— Dasselbe für Bariton mit detto	—	20
Brall, Joh., Warnung. Gedicht von Eduard Kirschner. Für eine Singst. mit Begl. des Piano	—	30
Lucas, Fried., Das weisse Blümchen. Grüsse mein Liebchen! Gedichte von Jul. Zerboni di Sposetti. Für eine Singst. mit Begl. des Piano, Op. 2	—	30
Pauer, Ernst, Frühlingslied an Arlikan. Wiegenlied. Die Wasserrose. Für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begl. des Piano, Op. 20	—	45
Pichler, G., Die Universität. Gedicht von Ludw. Aug. Frankl. Für eine Singst. mit Begl. des Piano	—	40
Preyer, Gottfr., Ausrückungslied der Nationalgarde. Ged. von M. G. Saphir, für eine Singst. mit Begl. des Piano, Op. 49	—	20

	fl	kr
Preyer, Gottfr., An die Madonna (Aus d. Italienischen.) Für eine Singst. mit Begl. des Piano, Op. 50	—	30
— Nacht und Träume. Ged. von Fr. v. Schiller, für eine oder zwei Singst. od. für einen Frauenchor mit Begl. der Physharmonica oder des Piano, Op. 51	—	30
Proch, Heinr., Des Kindes Traum. Ged. von Rupertus. Für eine Singst. m. Begl. des Piano, 137. Werk	—	30
— Des Judenmädchens Klage. Ged. von J. N. Vogl. Für detto, 138. Werk	—	45
— Nachts (Ständchen.) Ged. von Hoffmann v. Fallersleben. Für Sopran oder Tenor mit Begl. des Piano, 139. Werk	—	30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto	—	30
— Schlummerlied. Ged. von Otto von Deppen. Für eine Singst. mit Begl. des Piano, 140. Werk	—	45
— Morgengruss. Ged. von Herczegy. Für eine Singst. mit Begl. des Piano, 141. Werk	—	30
— Ausrückungslied der Nationalgarde. Ged. von M. G. Saphir. Für eine oder mehrere Singstimmen mit willkührlicher Begl. des Piano, 143. Werk	—	30
Stollewerk, Nic., Eljen! Ged. von Albert. Jägerlied. Ged. von Enger. Für 4 Männerstimmen	—	20
Storch, A. M., Polka Ständchen. Für 4 Männerstimmen mit Begl. von 4 Waldhörnern oder des Piano, Op. 101	2	—
Vivenot, R. von, Erinnerung an's Schwerreblatt. Zwei Gedichte v. Bar. v. Klesheim. Für eine Singst. m. Begl. des Pianoforte, Op. 16	—	45
— Schlummerlied. Ged. von L. Tieck, für detto, Op. 24	—	30
— Abendläuten. Gedicht von G. Fr. Bleol, für detto, Op. 30	—	30
— Soldatenliebe. Gedicht von Wilh. Hauff, für detto, Op. 31	—	30
Weiss, Laur., Nationalgardisten-Lied. Ged. v. J. N. Vogl, für detto, Op. 20	—	20

b. Operngesänge

	fl	kr
Rossini, G., Der Barbier von Sevilla. Kleiner Clavierauszug mit deutsch- und ital. Texte. Für den Umfang jeder Stimme. (Melodicon 8. Heft.)	3	30
Titl, A. Emil, Das Wolkenkind. Romantisch-komische Oper in 2 Acten, von Fr. X. Told. Vollständiger Clavierauszug mit Singstimmen vom Componisten. (Unter der Presse.)		
Wallace, W. Vinc., Maritana. Oper in 3 Acten. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. A. J. Becher. Vollständiger Clavierauszug mit Singstimmen	15	—

Daraus einzeln:

	fl	kr
No 1 Introduction. Chor. (Sing' schönes Mädchen sing'!)	1	

		fl.	kr.
No 2	Romanze für Sopran: (Ein Ritter fürstlich anzuseh'n.)	—	40
» 3	Romanze für Sopran: (O hör', was da ruft — 'nimt die Harf')	—	30
» 4	Abendgebet. Chor: (Unsichtbare Engelschaaren)	—	30
» 5	Duett für Sop. u. Bass. (War' mir verliehen Zaubermacht)	1	15
» 6	Arie für Tenor: (Nie genug preisen kann man den Reisen)	—	40
	Dieselbe für Bariton	—	40
» 7	Quartett mit Chor: (Seht den Schuld'gen)	1	15
» 8	Gitana. Chor, Arie u. Duett: (Schöne Gitana, komme geschwinde)	1	—
» 9	1. Finale (Lebt wohl, mein Capitänchen)	1	45

2. Act

		fl.	kr.
» 10	Cavatine für Sopran: (Ach, jener Glocken sanftes Läuten)	—	15
» 11	Ariette für Tenor u. Terzett: (Auf meinem Weg bisher)	—	50
» 12	Romanze f. Tenor. (Sterben möcht' ich auf dem Ehrenfeld)	—	20
» 13	Romanze für Bariton: (In stillem Gleich Tag für Tag)	—	20
14.	Quartett mit Chor: (Trinkt auf das Wohlsein der schönen Braut)	—	30
» 15	Chor: (Ha! welcher Jubel erfüllt die Brust	—	30
» 16	Walzer	—	20
» 17	Cavatine für Bariton: (Hör' mich, holde Maritana)	—	45
» 18	Romanze f. Tenor. (Ein Blümchen gibt's, das blühet)	—	20
» 19	Quartett: (Ha! Verwirrung)	—	40
20	2. Finale (Die Stimme, horch, ja sie ist's!)	1	45

3. Act

		fl.	kr.
21	Rec. u. Arie für Sopran: (Reizende Bilder und munt're Lust)	—	40
» 22	Duett f. 2 Soprane: (Gleich der Blume, ohn' Licht und Wärme)	—	30
» 23	Arie f. Bariton: (Dem Unglück hingegeben)	—	45
» 24	Duett für Tenor und Bass: (Ja, so wahr als du bist Don César)	—	50
» 25	Duett für Sopran u. Tenor: (O Maritana, mein' Waldesblüth')	1	—
» 26	Chor: (Tanzt in der thau'gen Nacht	1	30
» 27	Quintett (O werth der Beschimpfung)	—	45
» 28	3. Finale (Auf, jubl' ich und singe)	—	30

Philomele,

eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begl. des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

		fl.	kr.
No 489	Schubert, Fr., Drang in die Ferne (Für Alt oder Bariton)	—	30
» 490	Titl, A. E., Schlummerlied aus der Oper: Das Wolkenkind	—	20
491.	Wallace, W. V., Romanze: (Ein Blümlein gibt's) aus der Oper: Maritana (Für Alt oder Bariton)	—	20
» 492	—— Cantilene aus dem 1. Finale: (Lebt wohl, mein Capitänch.) a. detto	—	20
» 493	—— Cantilene aus dem 2. Finale: (Geheimnissvoll ein jetzt umrollt) aus detto	—	20
» 494	—— Cavatine (Reizende Bilder) aus detto (Für Alt oder Bariton)	—	20
» 495	—— Zwei schwäbische Volkslieder Gesungen von Fräul. Neumann, in dem Schauspiele: Dorf u. Stadt	—	20
» 496	—— Abschiedslied. (Leb' wohl, die lange Abschiedsstunde schläget) gesungen von Frau Beckmann in d. Schauspiele: Das bemooste Haupt	—	15

(Wird fortgesetzt.)

Auserlesene Sammlung von Gesängen für eine Bass-Stimme mit Begl. des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

		fl.	kr.
No 67	Schubert, Fr., Die Sehnsucht. Gedicht von Fr. v. Schiller, Op. 39	—	40
» 68	Rossini, G., Cavatine (Wie die Biene an Frühlingstagen) (Come un' ape ne' giorni d'aprile) a. d. Op. Cenerentola	—	50

Kirchenmusik.

	fl.	kr.
Schoen, Eduard, Zwei Tantum ergo (in C u. Es.) für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, mit Begl. der Orgel, Violoncell und Contrabass. (In Auflagstimmen)	—	45
Sechter, Sim., Solemne Messe in C, sammt Graduale und Offertorium für 4 Singst. u. Orchester. 69. Werk. Partitur. (Ecclesiasticon No 74.)	7	—
Seegner, Fr. Gr., Requiem für 4 Singstimmen und Orchester. 53. Werk. Partitur. (Ecclesiasticon No 75.)	6	—

A. Diabelli & Comp.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Mai. **Nr. 21.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Versuch zu einem neuen Operntext für deutsche Komponisten. — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Kiel. Dresden. Gotha. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigung.*

Fortschritt.

Vierter Artikel.

Bevor ich die letzte negative Seite dieses Gegenstandes betrachte, muss ich eine Vorerklärung geben. Es sind mir nämlich von mehreren Seiten theils mündlich, theils brieflich beifällige Aeusserungen über meine Fortschrittsartikel zugekommen, und Aufforderungen, sie fortzusetzen. Was Freundliches für mich darin enthalten, gehört nicht unter die Presse der Zeitung, die ich redigire. Aber aus einer Stelle eines solchen Briefes scheint, wenn ich recht gelesen, hervorzugehen, der geehrte Einsender halte mich für einen Konservativen. Doch wohl nicht für einen, der, allen Neuerungen abhold, nur an dem Bestehenden, weil Gewohnten hängt! Ich würde in solchem Falle gänzlich missverstanden.

Wer mich kennt, dem brauche ich nicht zu sagen, dass auch mein Puls Takt hält mit dem *Pulsschlage* der Zeit für jeden wahren Fortschritt der Menschheit. Ich wünsche keinen Bauernaufruhr, keine Mordbrennereien, aber bei den dröhnenden Donnern, welche den despotischen Einzelwillen darniederschmetterten, hat auch mein Herz aufgejauchzt. Auch ich bebe, wenn irgendwo Gefahr sich zeigt, dass das gutmüthige Volk der Deutschen sich durch jesuitische Darstellungen und Verdrehungen der schreiendsten Thatsachen wieder bethören und einlullen lassen könnte. Doch halte ich darum nicht jeden Fürsten für einen Feind der Menschheit und ihrer Fortschritte, weil er Fürst ist. Meine Erfahrungen widersprechen dieser Annahme. Ich freue mich ferner über den religiösen Fortschritt, der die Dogmengefängnisse, in welchen der menschliche Geist gefangen gehalten worden und verdumpfte, zersprengt. Oft zittert meine Feder vor Gierde, sich hineinzustürzen in den Strudel der Gegenwart, um aussprechen zu helfen, was Noth thut. Ja, ich würde es thun, mit Opfern thun, wenn ich nicht sähe, dass es Männer genug gibt, die es besser können, als ich es vermöchte. Auf dem Felde der Politik, der Religion, rufe ich daher das feurigste Jünglingsherz auf, mich einen schnelleren Herzschlag fühlen zu lassen, als den meinigen, wenn es sich um Freiheit, um Menschenglück, um Fortschritt handelt.

Und auf dem Felde der Tonkunst?

Es gibt jetzt einen musikalischen Fortschrittsgeist, der an Kühnheit alle anderen übertrifft: *Hektor Berlioz.* Da er hervortrat mit seinen Werken, wurde er in seinem Vaterlande als ein musikalisches Monstrum verspottet, und als ein solches auch betrachtet und verworfen, wo ein Werk von ihm etwa in Deutschland zu Gehör kam.

In dieser ersten Zeit, vor vielen Jahren, richtete ich in der damaligen *Schumann*'schen Zeitung ein öffentliches Sendschreiben an *Berlioz*, worin ich den gewaltigen Eindruck, den seine Vehmrichterouverture auf mich gemacht hatte, mit Worten auszusprechen suchte. Dieser Aufsatz ist in's Französische übersetzt worden mit der Ueberschrift: „Der deutsche Enthusiast.“ Ja, der deutsche Enthusiast, für einen damals fast durchaus verkannten kühnsten Fortschrittsmann. Der ehrliche *Weber* schmälte mich deshalb in mehreren Zeitungen tüchtig aus und gab nicht undeutlich zu verstehen, mein Enthusiasmus müsse ein vorgeblicher, könne kein wirklicher sein, denn die Vehmrichterouverture sei ja ganz und gar nichts Künstlerisches und ich selbst habe ja — gern andere Ouverturen geschrieben! Das Letztere war nicht etwa Ironie, er meinte wahrlich, die meinigen seien besser — regelmässiger!

Wie ich damals dachte und fühlte, denke und fühle ich heute noch, und in Bezug auf *Berlioz* gewiss nicht mehr so allein, wie früher. Namentlich stimmt der neueste, geistreichste Fortschrittsmann, Herr Professor *Griepenkerl* ganz mit meinen Ansichten vollkommen überein. Wenn ich also auf der Spitze des musikalischen Fortschrittes mit dem neuesten Fortschrittsmanne zusammenstehe, fähig bin, wie dieser Kritiker, jenes kühnen Geistes alle gewohnten Bahnen überschreitende Werke zu erkennen und zu erfühlen, andere Meinungen des Herrn Professors aber nicht theile und in diesem Artikel zu widerlegen trachte, so kann ich mich wohl irren ihm gegenüber, aber ich werde deshalb, denke ich, doch nicht plötzlich ein Konservativer oder gar ein Rückschrittler! Ich weiche nämlich von genanntem, so wie von manchem anderen Fortschrittsmanne darin ab, dass ich frühere Kunstwerke nicht blos historisch gelten lasse, sondern sie auch künstlerisch noch fort geniessen kann. Wie ich die Hoffnungen der politisch erregten Gegenwart freudig theile und mitgeniesse,

Google

so verliere ich in diesem Sturmdrange nicht die Empfindungsfähigkeit für die gegensätzlichen Momente des Menschenlebens, für das friedliche Stillleben in der Familie, für die Pracht und die Reize der Natur, für die göttliche Ansprache der Kunst. Alles zu seiner Zeit. — Wenn ich im Gewandhaussaale bin, so bin ich nicht auf den Barrikaden. Und wenn ich an einzelnen Tonstücken Genuss finden kann, die die Gegenwart etwa abspiegeln, so vermag ich auch die Stimmungen mitzuempfinden, welche aus früheren Meisterwerken mich anwehen. Entzückt mich eine *Beethoven*'sche Symphonie, reisst mich ein *Berlioz*'sches Werk zum Enthusiasmus hin, so empfinde ich auch ein reines Glück beim Anhören einer besseren *Haydn*'schen Symphonie. Kurz, ich gehe in Leben und Kunst nicht unter in der Gegenwart, so theuer sie mir ist, für mich ist auch das Schöne und Herrliche der Vergangenheit noch da, so wie ich mich vorahnend gern in die Zukunft zu schwingen suche. Ich denke, je weiter und breiter uns die Welt anspricht, je umfassender wir ihre mannigfaltigen Erscheinungen in uns aufzunehmen und liebevoll zu empfinden vermögen, desto mehr erfüllen wir den Zweck des Schöpfers. Wenn ich nun dahin strebe, und ich strebe dahin, Andere vor dem Einspinnen, sei es in die neueste oder in irgend eine frühere Kunstepoche, zu warnen, wenn ich die Kunst, deren Fortschritt jetzt Manche darin sehen, dass sie die Magd der Politik werde, vor dieser Einschränkung zu bewahren trachte, so wirke ich für den Fortschritt, der doch nimmermehr darin bestehen kann, dass man der Kunst ihre Rechte schmälere, anstatt sie erweitere, indem man ihr z. B. alle Darstellungsstoffe der Vergangenheit entziehen und sie nur auf die unmittelbare Gegenwart beschränken will.

Man entschuldige diese Abschweifung mit dem gewiss verzeihlichen Wunsche eines jeden Menschen, sich nicht verkannt sehen zu wollen. Ich komme jetzt auf den letzten Punkt der Schädlichkeit des immerwährenden Fortschrittsdrängens auf den Kunstjünger.

Ich suchte in dem vorigen Artikel zu zeigen, dass das Fortschrittstreiben des kritischen Genie's gegenüber dem schaffenden Meister ganz überflüssig sei, weil das schaffende Genie eben durch sein Genie selbst getrieben wird.

Sehen wir jetzt, was es wirken kann auf den Schüler.

Dieser bedarf vor Allem der unmittelbaren Anschauung der Muster. Läse er alle kunstphilosophischen und ästhetischen Bücher, Abhandlungen, einzelne Aussprüche und sammelte sie in dem Speicher seines Gedächtnisses vollständig auf, er würde kein Menuett daraus schaffen lernen. Die wahre, praktisch befähigende höhere Schaffenslehre liegt allein in den Musterwerken selbst. Aus diesen weht dem Schüler der belebende, kräftigende, begeisternde Athem des schaffenden Kunstgenius entgegen, der Frühlingshauch, der die Knospen seines Talentes hervorlockt. An diese Muster muss der Schüler mit aller Fülle von Liebe und Ehrfurcht, mit Glauben und Vertrauen in ihre Grösse und Lehrfähigkeit als Enthüller der ächten Kunstgeheimnisse treten, damit er stets Antrieb behalte, täglich mit ihnen umzugehen, sich in sie zu versenken, ihr Wesen im Ganzen und bis in's Einzelnste herab zu ergründen, zu ergrübeln bis in die geringsten Handwerksgriffe. Bis in die Handwerksgriffe herab, sage ich, es geht einmal nicht anders. Aeusserte doch schon *Schiller*: „die ganze Aesthetik gäbe ich oft hin für einen einzigen Handwerksgriff.“ Ja, bei dem praktischen Studium des schaffenwollenden Künstlers handelt es sich um gar viel Anderes, als um allgemeine philosophische und ästhetische Floskeln. — Wenn diese Meinung vielleicht von allen kritischen Genie's mitleidig belächelt wird, so weiss ich ganz bestimmt, dass alle praktischen Künstler vom jüngsten bis zum ältesten sie vollständig theilen. Mit liebevollem Glauben, sage ich, müssen die Schüler an die Muster herantreten, mit Begeisterung für ihre Grösse, wenn sie bildend einwirken sollen. Wird ihnen diese Liebe, Ehrfurcht, Begeisterung, wird ihnen der Glaube an deren Grösse geraubt, so werden sie gleichgiltig dafür gestimmt, und der Anreiz zum Studium, zur Nachahmung fällt weg.

In solcher den grossen Genius liebevoll würdigenden, seine Tiefen ergründenden, den Schüler zum Studium desselben anreizenden und ihn dazu unterstützenden Weise ist das herrliche Buch des geistreichen und tiefeinsichtsvollen Russen *Oulibicheff* über *Mozart* und seine Werke geschrieben.

Nun höre man dagegen unserer neuesten deutschen Fortschrittsmänner, z. B. des Professors *Griepenkerl* Urtheile über die grössten Meister in seinen Vorlesungen über den Kunstgenius der Gegenwart, — über die Meister, welche der Kunstjünger als die herrlichsten Muster bis jetzt verehrte und studirte. *Haydn?* Abgethaner Standpunkt; nur die Stimmungen des siebenjährigen Krieges in seinen Kompositionen widerspiegelnd. *Mozart?* Ebenfalls überlebter Standpunkt. Von den jüngeren besten Meistern: *Mendelssohn?* Nur klassisch, nicht romantisch. *Schumann?* Leider zurückgewendet zum Klassischen! *Gade?* Noch nichts Entschiedenes, erst im Werden. Alles noch nicht das Rechte, Alle noch nicht der Gegenwart vollständig genugthuend. Vorwärts! Fortschritt! Fortschritt!

Ohne diese Urtheile hier einer Prüfung unterwerfen zu wollen, frage ich nur im Hinblick auf die der Muster bedürftigen Kunstjünger: wo sollen sie ihre Kunst studiren, wenn ihnen die Kritik alle ihre besten Muster mit einigen allgemeinen Aussprüchen zertrümmert vor die Füsse wirft?

Man denke sich ein junges Talent für die Oper. Es fühlt das Bedürfniss, den Trieb, die Charaktere musikalisch wahr und schön zu bilden. Wo findet es schönere, eindringlichere Muster aufgestellt, wo findet es eine bewunderungswürdigere musikalische Charakteristik, als in den *Mozart*'schen Opern? Nun hört ein solches junges Talent aber, dass *Mozart* auf einem abgethanen Standpunkte stehe. Es muss sich daher fürchten vor dem Studium dieses Meisters, es unterlassen, um nicht Gefahr zu laufen, als den Fortschritt nicht begreifend zu erscheinen! Trostlos blickt es um sich, denn wo sind die neueren Opern, die in dieser Hinsicht, in Hinsicht der musikalischen Charakteristik, die

Digitized by Google

Mozart'schen übertreffen, die einen Fortschritt in der musikalischen Charakteristik zeigen? Ich wiederhole hier, was jeder Komponist, wie jeder praktische Künstler zugibt: kein Talent, kein Genie, auch das höchste nicht, nimmt Alles unmittelbar aus sich, es bedarf des ununterbrochenen Studiums der besten Muster, um sich an ihnen hinaufzubilden.

Solche verneinende Fortschrittskritik ist zugleich die vernichtende Kritik, die den Kunstjünger an seinen hohen Vorbildern irre macht, die ihn von ihrem Studium zurückschreckt, anstatt heranzieht, die ihn hinausstösst in eine leere, [illegible] Welt, wo die lebensvollen begeisternden Anschauungen der Werke fehlen, und er nichts dagegen empfängt als philosophische Phrasen, allgemeine Ansichten u. s. w., die die schaffende Kunstkraft eher lähmen als fördern.

„Zweitens" — schreibt *Kossmaly*, gewiss kein Rückschrittsmann oder Konservativer, in seiner Vorrede zu *Oulibicheff* — „bestimmte mich zur Uebersetzung dieses Buches die Ansicht: dass es vielleicht ersprieslich und zeitgemäss sein dürfte, dem Ueberlegenheitsgefühle jener, gegenwärtig den Mund so voll nehmenden — sogenannten „Fortschrittsparter", die *Mozart* nur noch ein historisches Interesse zugestehen und ihn für „passé", seine Opern für „Schablonenmusik" zu erklären belieben, dadurch einige wohlthätige Dämpfer aufzusetzen, indem man ihr zu heilsamer Belehrung die Ansichten entgegenhält, welche ein geistreicher, durch und durch musikalisch gebildeter Ausländer — ein Kompetenter des Urtheils unseren ersten kritischen Notabilitäten vollkommen ebenbürtig — über den von ihr so cavalièrement abgefertigten Gegenstand hegt und durch die schlagendsten Gründe und Beweise belegt."

J. C. Lobe.

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick.*

(Fortsetzung.)

Actus III.

Die Insel Island. Kurzes gothisches Gemach Brunhalda's. Fenster zu beiden Seiten. Die Mitte bildet ein grosser Vorhang.

Brunhalda tritt auf. Costüme: Goldener Harnisch, Tigerfell, römischer Helm, Schild mit der Aegide, Speer und Schwert.

Grosses Allegro. Leander hat sie besiegt, die Unüberwindliche besiegt, im Speer-, im Steinwurf und im Ringen. Doch ist er noch zweien Proben unterworfen. Besteht er die, so wird sie Stephans Weib, und unglücklich; fällt er, so bleibt sie ledig, und wird wieder unglücklich, denn — — sie liebt ihn. Wohin sie blickt, überall Unglück. Da ertönt ein Chor von rechts: „Heil Leander!" — „Weh mir, er siegt, wohl mir, er lebt!" — Der Minister *Ingulf* kommt erzürnt und berichtet, dass Leander den Becher dreimal aus des Meeres „purpurner Finsterniss" geholt, und noch „des Meeres Hyäne" dazu. In der Erzählung Ingulf's kann *Schiller*'s Ballade: „Der Taucher" S. 299 in der *Cotta*'schen Ausgabe benutzt werden. Brunhalda steht erstarrt. Da ertönt der Chor wieder, aber links: „Heil Leander!" und sie singt abermals: „Weh mir, er siegt, wohl mir, er lebt!" Jetzt tritt auch *Harald* auf und berichtet gleichfalls erzürnt, dass Leander die 10 Recken erschlagen, welche die Schätze bewachten, die in der Geitlands-Jökel Höhle aufgeschichtet liegen. *Brunhalda* kommt aus der Erstarrung gar nicht mehr heraus. Da erscheint Leander, völlig gepanzert, und wirft sich ihr zu Füssen. Um mit seinem Helm nicht wieder in Kollision zu gerathen, so kommt er mit blossem Kopfe. Ohne alle Vorrede bittet er sie, sogleich mit ihm zu ziehen, da er nun alle *Proben* bestanden und es ihn dränge, sie (Brunhalden) seinem Kaiser zuzuführen. Diese in immerwährendem Kampfe mit Liebe, Hass und Rache ruft: „Lasst uns allein!" und die Minister entfernen sich. Nun ein Duett, worin sie erklärt, nicht mit ihm ziehen zu können, weil ein Geheimniss. „Du musst!" ist seine lakonische Antwort, „denk' an das Gesetz!" Nach vielem Hin und Her entdeckt sie ihm endlich ihre Liebe, und wirft sich ihm zweimal zu Füssen, einmal von der rechten, das andere Mal von der linken Seite. Er will fliehen, sie aber rutscht ihm nach und klammert sich an sein Gewand. Da kehrt er um, führt sie krampfhaft am Arme vor und kapelt ihr mit obligaten Posaunen zu: „So wisse — auch ich liebe!"

Sie (wonnetrunken). „Ihr Götter, welch ein Glück!"

Er. „Es irrt dein trunkner Blick", und so entdeckt er ihr, dass er Hera anbete.

Sie. „Er — Hera — mir die Schmach — doch Geduld — Verstellung!" Nach diesem inneren Kampfe macht sie ihm weiss, sie habe sich nur verstellt, um seine Treue zu prüfen, und setzt bescheiden hinzu: „nur widerstanden zu haben, war die schwerste Probe."

Er (entzückt). Holdes Wesen!

Sie (bei Seite). „Ha, welch ein Gedanke!" — Sie ladet ihn darauf zu einem Feste ein, und klatscht dreimal in die Hände.

Sogleich öffnet sich der grosse Vorhang und ein Circus wird sichtbar. Zu beiden Seiten Gitterthore. Ueber dem Circus die Logen mit Zuschauern gefüllt. In der Mitte die Thronloge mit Sitzen von isländischem Moos. Im Hintergrunde der rauchende Hekla. Unter einem Flötensolo nimmt Leander Brunhalda bei der Hand, führt sie die Stufen hinan, die zu beiden Seiten zu den Logen führen, und erscheint mit ihr in der Thronloge. Nach einer spannenden Pause hört man das Schnurren und Grunzen der Thiere. Des Kontrastes wegen könnte dazwischen eine vierstimmige Hymne vom ganzen Chore gesungen werden, um deren Grund sich gewiss Niemand bekümmern würde.

Brunhalda erhebt sich und winkt mit dem Finger. „Und auf thut sich der weite Zwinger", wobei wieder die Ballade: „Der Handschuh" S. 333 benutzt werden kann. So hat *Brunhalda* dreimal gewinkt, und die gräulichen Katzen lagern nun, von Mordsucht heiss, herum im Kreis.

Diese Idee auszuführen, überlassen wir der Erfindungskraft des Maschinisten. Es theilten bereits Ta-

schenspieler und Gaukler, Pferde und Hunde mit Garrick und Talma denselben der Poesie geweihten Raum; warum sollte man zu Ehren der Kunst nicht auch wilde Bestien abrichten können? Musik, die bereits ihre Töne zu Wurstl- und Billardspiel, zu Auctionen und tausend ähnlichen Dingen hergegeben, wird gewiss auch hier den rechten Ausdruck finden. Nun ruft *Brunhalda*: „Der Kampf beginne!" worauf sich der Löwe gehorsam erhebt, sich etwas rings umsieht, mit langem Gähnen die Mähnen schüttelt, die Glieder streckt und sich dann niederlegt.

Die ganze Situation erforderte eigentlich, dass hier der Löwe eine Kavatine oder dergleichen vortrage. Da aber auf Lärmen, die dem organischen Bau der Kehle direkt entgegen sind, nur der schulgebildete Sänger Anspruch machen darf, so dürfen wir nicht in dessen Prärogative greifen. Wir müssen uns mithin darauf beschränken, dass die Musik die melancholischen Empfindungen des gefangenen Löwen, dieses Titus der Wälder, ausdrücke. Wie schön liesse sich nicht dessen Sehnsucht nach der heimatlichen Höhle oder nach seiner Gattin in Musik wiedergeben? Ein solches instinktmässiges Selbstgespräch oder Selbstgegrunze zu charakterisiren, wäre eine dankbare Aufgabe für die Malerei des Orchesters.

Während nun alle Operngucker und Lorgnetten der Damen im schönen Kranze auf das stumme Spiel der Thiere gerichtet sind, singt *Brunhalda* leise vor sich hin, doch so, dass es der hinterste Mann auf der Gallerie, nur nicht ihr nächster Nachbar hören kann: „Jetzt ist es Zeit!" und lässt, wie von ohngefähr, ihren Handschuh in die Arena fallen, „zwischen den Tiger und den Leu'n mitten hinein." Nach diesem ganz eigenen Fehler hüpft sie zu Leander: „Ei, mein Herr, ist es ritterlich, einer Dame den Handschuh nicht aufzuheben?" Da blickt sie der Ritter etwas verblüfft an und der Chor singt: „Ha, welch frevelhaft Verlangen!" Aber *Brunhalda* singt empfindlich weiter: „Dies ein Beweis, dass Eure Lieb' noch immer heiss." Da verbeugt sich Leander mit stolzer Würde und steigt hinab in den furchtbaren Zwinger. Chor: „Ha, welch kühn verweg'ne That!" Unten angelangt, sagt er in einem Recitativ, dass er nicht durch Balmung und Drachenblut, sondern durch die Macht der Tonkunst siegen wolle. Darauf langt er in eine Coulisse, wo schon eine Guitarre in Bereitschaft stand, tritt dann mit vieler Anmuth zwischen die Bestien und singt einige Strophen. Die Naturgeschichte erzählt uns von der Musikliebhaberei vieler Thiere, und im grauen Alterthume haben sich beim Vortrage der Sänger sogar Felsen und Steine bewegt. Demzufolge schmiegen sich nun Löwe und Panther zu den Füssen des neuen Arion. Nur der Tiger macht einige Schwierigkeit, wird aber durch eine Melodie von *Donizetti* ebenfalls besänftigt.

Diesen Moment benützend, nimmt nun *Leander* den Handschuh aus der Ungeheuer Mitte mit keckem Finger, steckt ihn ruhig in seinen Gürtel, und „mit Erstaunen und mit Grauen sehen's die Ritter und Edelfrauen." Hierauf singt er eine Stelle aus einer deutschen Oper, die so massenhaft instrumentirt ist, dass alle Thiere schnell aufspringen und in ihre Behälter zurücklaufen. Als sie d'rin sind, schiebt *Leander* den Riegel vor, welche Handlung ja schon so oft mit Glück in Musik gesetzt ist, und bleibt darauf gedankenvoll stehen. Da erheben sich alle Zuschauer, steigen hinab in den Circus und rufen: „Heil dem Löwenbezwinger!" zu Brunhalda nun aber, die ihre Arme nach ihm ausstreckt, singt er folgenden zarten Satz (Adagio 12/8): „Den Dank, o Dame — begehr' — begehr' — o Dame — nein — begehr' — nein, ich begehr' ihn nicht!" und wirft ihr nach einer himmellangen Kadenz den Handschuh in's Gesicht. Nach dieser Beleidigung fällt Brunhalda ohnmächtig in die Arme zweier Edeldamen, die schon lange mit offenen Armen dicht hinter ihr gestanden und ängstlich darauf gewartet haben. Gleich darauf ist sie aber wieder auf den Beinen, so gesund und stark wie zuvor, und fordert in vernichtender Bravour ihre Mannen zur Rache auf. Die Ritter dringen wüthend auf Leander ein. Dieser Chor dauert wenigstens 10 Minuten, trotz des Drohens und Schwerterschwingens bleibt es aber doch beim Alten. Als der Chor geendet, nimmt *Leander* die Tarnkappe aus seinem Gürtel und singt: „Euch verlach' ich! du aber (zu Brunhalda) auf mit mir nach Sestos!" Er umschlingt sie mit der Rechten, setzt sich mit der Linken die Kappe auf, und wird plötzlich unsichtbar, d. h. er versinkt mit seiner Beute unter heftigem Donner. Alle suchen nun den Verräther, und obgleich der rhythmische Chor „Setzt ihm nach!" schreit, so rührt sich doch keiner von der Stelle. Es wäre zu Schade um das Tonstück. Endlich, nachdem sie dem Flüchtling Zeit gelassen recht weit zu entkommen, stürzen sie zu allen Wänden hinein. Die Wirkung dieser Scene zu vermehren, speit der Hekla plötzlich Feuer und der Vorhang fällt.

(Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Hamburg (Aprilbericht.) Bereits in unserem März-berichte hatten wir genügende Veranlassung, des Druckes zu erwähnen, welchen die Ereignisse der so bewegten Jetztzeit im Gebiete der Kunst ausüben, und leider findet auch für diesen Monat das damals Gesagte noch fortwährend seine völlig bestätigende Anwendung, ja sogar im erhöhten Grade. Concerte und Theaterräume sind unheimlich öde und leer. Die politischen Tagesbegebenheiten absorbiren jedes andere Interesse. Und haben diese im ganzen Bereiche ihrer Wirksamkeit schon im Allgemeinen nachtheilig auf die Kunst influirt, wie sehr musste sich diese Einwirkung erst hier bei uns äussern, in einer Stadt, die einem Theile jener Begebenheiten so nahe liegt, unmittelbar darein verflochten ist, in ihrem innersten Lebensnerv dadurch auf's Empfindlichste berührt und somit für jede andere Regung abgestumpft und unempfänglicher wird! Dazu kommt aber noch ein Umstand. So viel Musik am hiesigen Platze auch gemacht, gehört und besprochen wird — mehr wohl, als irgendwo in der ganzen Welt —, des eigentlich tieferen Sinnes für die edle Kunst, der höheren

Empfänglichkeit für dieselbe, des reineren Kunstgeschmackes und eines nur einigermassen stichhaltigen Urtheiles darüber entbehrt der Hamburger im Allgemeinen fast gänzlich. Concert- und Opernbesuch dienen ihm in der Regel nur, um bequemen Konversationsstoff für die nächsten acht Tage zu haben, der jedoch beim Mangel eigener Urtheilsfähigkeit vorsichtiger Weise nicht eher ausgekramt wird, als bis die kritisirenden, oder richtiger, referirenden anonymen und pseudonymen Organe unserer Tagespresse ihr Votum abgegeben haben.

Dass es unter dem Zusammentreffen all solcher misslicher Umstände in diesem Augenblicke hier um die Musik traurig aussehen muss, lässt sich unschwer begreifen. Somit kann es denn auch nicht auffallen, dass während des Aprilmonates sogar die Existenz unseres Stadttheaters, für die nächste Zukunft wenigstens, einige Augenblicke in Frage stand, und dass, um ein Institut aufrecht zu erhalten, dem ein paar Hundert Individuen ihren unmittelbaren Unterhalt verdanken, ausserordentliche Vorkehrungen getroffen werden mussten. Von Seiten der Aktionäre wurden daher durch gemeinschaftlichen Beitrag die entstandenen Ausfälle gedeckt, die Hälfte sämmtlicher über sechzig Mark (24 Thlr. pr. Cour.) pr. Monat sich belaufenden Gagen von allen Betheiligten für den abgewichenen Monat bis zum Eintritt besserer Zeitläufe kreditirt und die Einrichtungen und laufenden Ausgaben auf's Nothwendigste beschränkt. Sodann tritt vom 1. Mai an der bisherigen Direktion ein Ausschuss von fünf Bühnenmitgliedern zur Seite, welcher an der Administration Theil nimmt, und die Gesellschaft spielt von da ab auf Theilung. Mit lobenswerther Bereitwilligkeit, und schneller, als sich erwarten liess, sind sämmtliche Betheiligte diesem Arrangement beigetreten, und im Interesse unserer Bühne wollen wir wünschen und hoffen, dass die Nothwendigkeit, die es herbeiführte, keine anhaltende sein werde.

(Beschluss folgt.)

Kleine Briefe aus Gotha.

Die Darstellung der Puritaner fiel auf den 26. März, wo die schwarzrothgoldene Fahne eingeweiht worden war. (Bekanntlich hat auch Sachsen Koburg Gotha seine Revolution gehabt.) Der Kapellmeister dirigirte mit einem dreifarbigen Stabe, und Herr *Nolden* (Richard) legte am Ende seines Duettes mit Georg in die Worte: „Freiheit und Vaterland" eine so drohende Gewalt, als sollten sie es drüben jenseit des Rheines hören. Den dreifarbigen Taktstock hat der Kapellmeister, wie ich höre, mehremals sofort nach den Aufführungen mit der Flinte vertauschen müssen, um an den Sicherheitspatrouillen mit Theil zu nehmen. Nicht mehr wie billig!

Ausser Herrn *Räder* aus Dresden, der besser spielt als er singt, gastirte noch Frau *Spatzer-Gentiluomo* als Regimentstochter. Das war ein trauriger Gesang (wenn man letzteres Wort davon gebrauchen will), denn um das Unheil zu vollenden, Herrn *Schneider's* (Tonio) Gesang (mit gleichem Vorbehalte) ebenbürtig zur Seite stand. Es gibt in der That unbegreifliche Dinge. Da bezahlt man schlechte Sängerinnen mit vielem Gelde, verschwendet Geschenke an sie, gibt ihnen Feste, ladet sie zu allen möglichen Vergnügungen ein — und wenn die in Noth und Elend lebenden Musiker, Choristen und sonstige Angestellte des Theaters um eine kleine Gehaltszulage bitten, dann erhalten sie nach langem, langem Warten die oft mit Uebermuth ertheilte Antwort: es seien keine Mittel dazu vorhanden. Das Bild jener Unglücklichen auf der einen Seite, und auf der anderen ein lächerlich geziertes Geschöpf, das bis 11 Uhr im Bette liegt, auf die Kränze, Blumen, Geschenke, Goldrollen, duftenden Briefchen, die man ihr sendet, wegwerfend herabblickt und Abends auf der Bühne noch dazu falsch singt, weil das ausschweifende Leben die Stimme zu Grunde gerichtet hat — ein solches Bild wäre den „Fliegenden Blättern" zu empfehlen! Um aber auf Frau *Spatzer-Gentiluomo* und Herrn *Schneider* zurückzukommen: nachdem Beide durch ihr Singen aller Kunst und Vernunft Hohn gesprochen hatten und der Vorhang endlich fiel, machte man sich den Spass, Beide zu rufen. Die Sängerin war auch wirklich naiv genug, zu erscheinen.

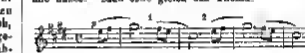
Man sieht, wir haben den vergangenen Winter nicht viel Glück mit den Sängerinnen gehabt. Die eine sang zu hoch, die andere zu tief, und Frau *Schmidtgen* würde ganz wohl thun, weder zu hoch noch zu tief, sondern lieber gar nicht zu singen. Wir können unsere frühere Sängerin Fräulein *Wetzelbrunn* noch nicht vergessen, sie sang weder zu hoch noch zu tief, sondern so, wie es sich gehört; sie kleidete sich vortrefflich und erschien niemals in alten Lumpen, niemals mit unsauberen Händen und mit Nägeln in Trauer auf der Bühne; sie war stets nur ein Mal im Jahre unwohl, und dies Unwohlsein dauerte nur neun Tage, am zehnten kam sie in die Probe und am elften sang sie wie eine Sirene in den Hugenotten: „Ich bin ein Mädchen, bin ein Mädchen." Man hätte es ihr auf's Wort glauben mögen. — Unser ganzes Publikum denkt noch freudig jener Sängerin, und oft hört man nach einer Arie während des Beifallklatschens selbst die Aeusserung: „Gut, recht gut! aber doch nicht wie die *Wetzelbrunn!*"

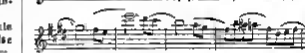
RECENSION.

„Der Prätendent." Romantisch komische Oper in drei Akten von *C. P. Berger*; Musik von *Fr. Kücken*. Vollständiger Klavier-Auszug vom Komponisten. Leipzig, bei *Fr. Kistner*. Pr. 12 Thlr.

Madame L'Hopital, die Gattin des Postmeisters zu Nonnenort, einem Städtchen in der Bretagne, erhält von unbekannter Hand aus Paris folgenden Brief: „Madame! Ein Menschenleben steht in Gefahr. Noch mehr: das Leben eines jungen, edlen und unglücklichen Fürsten. Jacob Stuart, der rechtmässige Erbe von Englands Thron, ist heimlich und verkleidet von Bar le Duc abgereist, um sich in St. Malo einzuschiffen und von seinem Reiche Besitz zu nehmen. Er wird kurz nach Empfang dieses Briefes bei Ihnen eintreffen; doch auch seine von dem englischen Gesandten Lord Stairs

Digitized by Google





gedungenen Verfolger, welche den Auftrag haben, den Unglücklichen todt oder lebendig aufzuheben und so an seinem Vorhaben zu hindern. Madame! Man kennt am Hofe unseres Königs Ihren edlen Charakter und Ihre Entschlossenheit, und man wird es gerne sehen, wenn Sie den edlen Fürsten retten und zu seiner Flucht behülflich sind.“ — Dieses Ereigniss kommt Frl. Cecile, der Nichte genannter Frau, und Mons. Emile, ihrem Vetter, sehr gelegen. Beide lieben sich nämlich. Nur will Cecile noch nicht heirathen, aus zweierlei Gründen. Einmal, weil ihr Vetter noch zu eifersüchtig ist, und sodann — weil er noch kein Menschenleben gerettet hat.

An dem Prätendenten findet sich nun Gelegenheit für Emile, die letztere Bedingung zu erfüllen, jenen den Nachstellungen zweier englischen Schiffskapitäne, die ihn in ihre Gewalt zu bekommen trachten, zu entziehen und nach England überzuspediren. Die Engländer werden getäuscht, der eine in eine Stube eingeschlossen, der andere in einem Korbe in die Höhe gezogen, wo Beide so lange aushalten müssen, bis ihr Schiff von einem anderen für den Prinzen bestimmten in Grund gebohrt worden ist. Der Prinz reist ab, und Cecile gibt ihrem Vetter die Hand, weil er beigetragen, jenen zu retten; von der Eifersucht wird abstrahirt. —

Ein strenger kritischer Blick auf diese Fabel möchte Mancherlei auszusetzen finden. Die Hauptperson, der Prätendent, wird durch Andere gerettet, nicht durch eigene Thatkraft. Es ist erst auf dem Wege zum Handeln. Seine Thaten und Gefahren liegen hinter dem Vorhange und jenseits des Kanals. Die Gefahren, welche ihm in der Oper begegnen, erregen keine Furcht, denn wir sehen ihre Beseitigung voraus. Auch manche Motive sind zu gesucht, um nicht zu verstimmen. Das Hinderniss der Vereinigung der beiden Liebenden liegt in der Eifersucht Emile's und in der sonderbaren Grille des Mädchens, der Geliebte solle erst ein Menschenleben retten. Wird sie, wenn sich keine Gelegenheit dazu findet, eine alte Jungfer werden wollen? Gewiss nicht. Ihre Aeusserungen alle beweisen, dass wenn ihre Forderung nicht nächstens erfüllt wird, sie Cecile doch heirathen wird. Aber die Gelegenheit kommt. Es rettet und es wird geheirathet.

Auch die beiden Engländer, deren Vorhaben Antipathie und Furcht für den Prätendenten erregen soll, bringen diese Wirkungen nicht hervor, weil sie als komische Charaktere uns interessiren und man von vorn herein weiss, dass sie ihren Zweck nicht erreichen werden. Und noch mehrere dergleichen Ausstellungen wären von der strengen Kritik, bloss auf das Skelett der Handlung gesehen, zu machen. Allein man weiss, dass von solchen Mängeln des Planes wenige dramatische Stücke überhaupt, und Operntexte nun vollends gar selten frei sind, und dass über viele derselben bei der Ausführung auf der Bühne hinweggesehen wird, zumal wenn interessante Einzelnheiten darin unterhalten. Deren gibt es aber hier manche. Der Postschreiber Levreut ist ein interessanter Narr — wenn er gut gespielt wird — gut in die Intrigue verflochten. Die beiden Engländer sind gleichfalls pikant skizzirt. Cecile liefert ein interessantes Mädchenbild u. s. w. Und so darf man im Allgemeinen wohl aussprechen, dass der Text nicht besser und nicht schlechter ist, als viele, die Jahr aus Jahr ein gegeben und besucht werden.

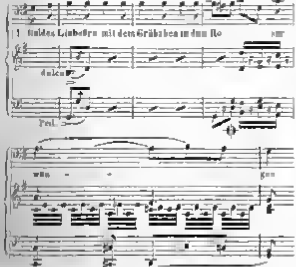
Die Musik anlangend, so versucht *Kücken* in dieser seiner, so viel wir wissen, zweiten Oper keine neue, noch nicht gehörte tiefsinnige Aussprache tiefsinniger Dinge, sondern er tritt, wie *Flotow*, mit dem entschiedenen Willen in die Reihe der neueren Franzosen, namentlich eines *Auber* und *Adam*, um es im Allgemeinen so angenehm und gefällig zu machen, wie diese. Setzen wir hinzu, dass hie und da ein deutschthümlicher Anflug sich bemerkbar macht, so ist damit die Musik in ihrem Totale bezeichnet und der Standpunkt gegeben, von dem aus sie beurtheilt sein will.

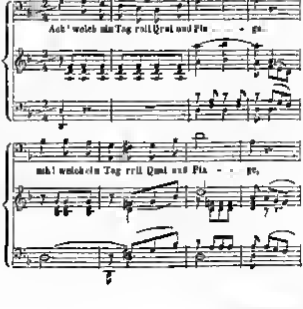
Die Ouverture, Edur, hat mehrere hübsche einleitende Motive, ist aber im Allegro, was Erfindung betrifft, wohl das schwächste Stück der Oper, da die einzelnen Gedanken fast alle eine bekannte Physiognomie haben. Man sehe gleich das Thema:

Dazu das Accompagnement:

Die Introduktion beginnt mit einem Chore der Hochzeitgäste, deren gegenseitige Aufmunterung zu Tanz, Gesang und Jubel von einer lebhaften, freudehüpfenden Melodie gut ausgedrückt wird. Die Arie Levreut's, ¾, Fmoll, Fdur abwechselnd, preist in anmuthiger, symmetrisch hinwandelnder Ländlermelodie die Reize der Stadt Paris. Wenn sie, wie der Komponist vorschreibt, mit Uebertreibung im Ausdrucke gesungen wird, kann man den Narrencharakter des Postschreibers gut gezeichnet finden, vorausgesetzt, man lässt den Anspruch der charakteristischen Elemente der Zeit dabei fallen. Denn die Melodie gehört dem Jahr 1847 an, das Stück spielt aber im Jahre 1715, wo die Töne eigentlich Perrücke und Zopf tragen mussten. Nach kurzem Zwischensatze rundet die Wiederholung des ersten Chores die Introduktion gehörig ab. — Die darauf folgende Arie Emile's, Fdur, C, greift etwas tiefer im Ausdrucke, als ihre französischen Kolleginnen der neueren Zeit, was sich namentlich in verschiedenen sorgfältig deklamirten Stellen bemerkbar macht. Dabei ist sie dankbar für den Sänger, auch stets, wie überhaupt die ganze Oper, wohlgefällig dem Ohre. Ein grosses Duett zwischen Cecile und Emile folgt, dessen Schlusssatz besonders interessant dadurch wird, dass beide Stimmen Melodieen singen, welche sich rhythmisch durchaus von einander unterscheiden und doch ein fassbares Gesammtbild geben. Das Terzett Nr. 4, Cecile, Madame L'Hopital

Digitized by Google





Ende, später durch der beiden Engländer Auftritt zum Quintett übergehend, zeugt von grosser Gewandtheit des Komponisten im mehrstimmigen polyphonen Satze der Singstimmen, doch hat er, um einen effektreichen Schluss, eine den Applaus herbeirufende Stretta zu gewinnen, der Wahrheit der Situation Gewalt angethan. Die Engländer drücken für sich ihre Freude aus, dass der Prätendent noch nicht durch den Ort gekommen, und die den Anderen rufen sich zu: „Seid auf der Hut!“ Beide Parteien thun es in der Wirklichkeit gewiss versteckt, beobachtend gegen einander. Hier aber geschieht es fortissimo mit allen Stimmen, in den höchsten Lagen, begleitet vom wild rauschenden Orchester. Das ist einer der Fälle, wo der Künstler der gewohnten Form und dem Wunsch nach Effekt sein besseres Wissen zum Opfer bringt; denn dass dieser ganze Satz der Natur der Situation gänzlich widerspricht, weiss Herr *Kücken* so gut wie wir. Aus dem Gesange des Engländers Grogcotton, Nr. 5, welchen der Dichter als eine Barcarole behandelt, aber mehr in Arienform durchkomponirt sich gedacht haben mag, hat der Komponist ein Seemannslied von drei Strophen gemacht. Hierdurch sind auf dieselbe Melodiephrase sehr heterogene Gedankenphrasen gekommen, z. B.

1. Goldnes Liebchen mit dem Grübchen in den Ro - sen
dolce
Ped.
wan - - - gen

Macht der vierte Takt nicht aus dieser Phrase eine Ironie? erscheint das Accompagn. in seiner Figur und mit der scharfen Dissonanz nicht über diese Wange? Allein dieses Accompagnement gilt der Phrase der zweiten und dritten Strophe:

2. Selbst bei Sturm und Ungewittern
Darf den Seemann niemals

3. Mögen auch der Wellen
Spitzen über Deck und Wände

zit - - - - - - tern
spri - - - - - - tzen

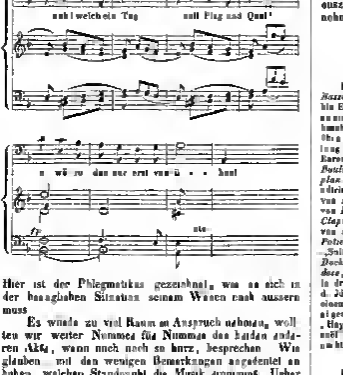
Wollte der Komponist aber die einzelnen Vorstellungen des Textes mit dem Accompagnement ausmalen, so passt das Accompagn. der ersten drei Takte wohl zur ersten Strophe, aber wieder gar nicht zu den Worten der zweiten und dritten. Dieser Widerspruch zwischen Wort- und Tonvorstellung findet sich weiterhin noch mehrmals in diesem Liede, das übrigens ganz hübsch erfunden und im Ganzen charakteristisch genannt werden kann. Freilich ist es bei Liedern, fast immer durch die Schuld der Dichter, von den Komponisten selten zu vermeiden, wenn eben dieselbe Melodie bleiben soll. Aber was hindert dann, wenigstens das Accompagnement verschieden nach dem verschiedenen Sinne der Phrasen einzurichten? Konnte der Komponist nicht zu der ersten Strophe, anstatt des obigen Accompagnements schreiben:

Ro - - sen - wan - - - - gen

Haben wir an diesem Liede ein Gebrechen unseres Komponisten, so wie unserer Zeit überhaupt in Hinsicht der zu leichten Auffassungsweise in der Opernmusik berührt, so ist aus andren Stellen eine Befähigung *Kücken's* für ächte dramatische Musik zu vermuthen, deren volle Ausbildung nur des ernstlichen Willens bedürfte, um nicht allein durchaus angenehme, sondern auch durchaus wahre Kunstwerke schaffen zu können. So singt z. B. der alte, phlegmatische Postmeister L'Hôpital in dem Finale des ersten Aktes:

Andante
Ach! welch ein Tag voll Qual und Pla - - - ge!
ach! welch ein Tag voll Qual und Pla - - - ge,

Google



ach! welch ein Tag voll Plag und Qual!
o wär' er doch nur erst vorü-ber!
fp
sta-

Hier ist der Phlegmatikus gezeichnet, wie er sich in der beengtesten Situation seinem Wesen nach äussern muss.

Es würde zu viel Raum in Anspruch nehmen, wollten wir weiter Nummer für Nummer der beiden anderen Akte, wenn auch noch so kurz, besprechen. Wir glauben, mit den wenigen Bemerkungen angedeutet zu haben, welchen Standpunkt die Musik einnimmt. Ueber die Aufführungen der Oper auf verschiedenen Bühnen sind sehr verschiedene Berichte erschienen, anerkennende und absprechende, aber alle haben der Musik das Gefällige zugestanden. Wir haben ausgesprochen, dass der Komponist mit Willen die Bahn der neueren Franzosen in dieser seiner ersten Oper betreten habe, und dass er in der Ausführung dieses Willens eine grosse Gewandtheit gezeigt. Er besitzt also die Gabe, das, was er sich vorgenommen, ausführen zu können. Er wollte in dem Style der Franzosen schreiben, und vermochte es. Er hat aber auch in einzelnen Stücken und Stellen über die Muster hinweg in die Natur der Objekte unmittelbar geblickt, und sie künstlerisch recht ausgedrückt. Hieraus leuchtet eine höhere Kraft hervor, eine objektiv schildernde. Möchte er bei künftigen Arbeiten diese letztere allein wirken und bilden lassen, es würden gewiss höhere Produktionen von ihm zu erwarten sein. Die vorliegende Oper hat von Anfang bis zu Ende gefällige, oft recht pikante Melodieen, und deshalb wird der Klavierauszug viele Freunde, es wird die ganze Dilettantenwelt gewinnen. Denn am Klaviere verschwinden die Schwächen des dramatischen Gebäudes und das, was den Situationen und Charakteren etwa an tieferer Auffassung abgeht. Es bleibt nur der Ausdruck der Gefühle an sich übrig, wie bei Liedern und Gesängen am Klavier zu singen, und welche zahlreiche Freunde sich *Kücken*'sche Lieder gewonnen, ist bekannt. Allen diesen bietet vorliegender Klavierauszug eine reiche und mannigfaltige Reihe sehr angenehmer Musikstücke. *Dn.*

FEUILLETON.

Der jetzt abgetretene Direktor der komischen Oper zu Paris, *Basset*, hat diese Stelle ziemlich drei Jahre verwaltet (Mai 1845 bis Ende April 1848) und während dieser Zeit nicht weniger als neunundzwanzig neue Opern und Operetten auf die Bühne gebracht. Die Aufzählung derselben gibt zugleich eine Uebersicht über die Produktivität der französischen Tonsetzer in dieser Gattung der Oper. Die neunundzwanzig waren folgende: 1845: „La Barcarolle", von *Auber*, in drei Aufzügen; — „Une voix", von *Boulanger*, in einem Aufzuge; — „Le mari au bal", von *Beauplan*, desgl.; — „L'Ammeau", von *Thys*, desgl.; — „Le mousquetaire", von *Labarre*, in drei Aufzügen; — „La chanteuse voilée", von *Montfort*, desgl. — 1846: „Les mousquetaires de la reine", von *Halévy*, in drei Aufzügen; — „Gibby la cornemuse", von *Clapisson*, desgl.; — „La trompette de M. le prince", von *Bazin*, in einem Aufzuge; — „Le caquet du couvent", von *Potier*, desgl.; — „Le veuf du Malabar", von *Doche*, desgl.; — „Sultana", von *Maurice Bourges*, desgl. — 1847: „Alix", von *Doche*, in einem Aufzuge; — „Le Sultan Saladin", von *Bordèse*, desgl.; — „Ne touchez pas à la reine", von *Boisselot*, in drei Aufzügen; — „Le Bouquet de l'Infante", von *Boieldieu* d. Jüng., desgl.; — „Le malheur d'être jolie", von *Bazin*, in einem Aufzuge; — „La cachette", von *Boulanger*, in drei Aufzügen; — „[illegible]", von *Hignard*, in einem Aufzuge; — „Haydée", von *Auber*, in drei Aufzügen. — 1848: „La nuit de Noël", von *Reber*, in einem Aufzuge; — „Gilles ravisseur", Fastnachtsspiel, von *Grisar*. — Also 9 dreiaktige, 20 einaktige Opern.

Ein Freiheitslied von *Herloßsohn*, komponirt von *Lortzing*, ist im Leipziger Theater mehrmals gesungen und mit vielem Beifall aufgenommen worden.

Wie die Theaterchronik erzählt, werden in manchen deutschen Ländern die Schauspieler in ihrem Verhältniss zu den Direktoren nach der Gesindeordnung beurtheilt.

Bekanntlich wird für die diessmalige Saison keine italienische Oper nach Wien kommen. Es hat sich nun unter den Sängern des Kärnthnerthortheaters ein Verein gebildet, die während der Zeit, wo italienische Oper sein sollte, in diesem Theater unentgeltlich mitwirken wollen.

Am Frankfurter Theater haben ebenfalls Verminderungen der Gehalte stattgefunden, und zwar auf sechs Monate und im Betrage von zwanzig Prozent, daferne der Gehalt 200 Fl. übersteigt. Doch erklärt die Direktion, sie werde, im Fall günstigere Verhältnisse eintreten sollten, die abgezogenen Prozente nachzahlen. —

Das Detmolder Hoftheater und das ständische Theater zu Prag sind geschlossen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigung.

Ein sehr gutes Violoncello von einem alten Meister (1750 gebaut), voll, kräftig und doch weich im Ton, ist für den billigen Preis von 60 Friedrichsd'or zu verkaufen durch den Buch- und Musikalienhändler **G. Wilh. Körner** in Erfurt.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Mai. Nr. 22. 1848.

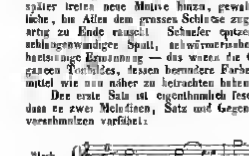
Inhalt: *Recensionen.* — *Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.* — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus London. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

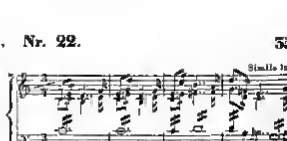
RECENSIONEN.

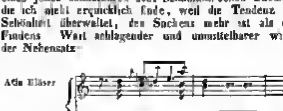
Robert Schumann, Zweite Symphonie. Op. 61 in C. Partitur, 232 S. kl. Folio, 5⅓ Thlr. Stimmen 9 Thlr. Leipzig, *Whistling*.

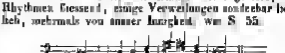
Es ist wohl schwierig, in diesen Sturmtagen des Vaterlandes an so liebliche Dinge, wie Lieder und Töne, mit Ruhe und Verstand zu denken. Ein Urtheil auszusagen ist doppelt schwierig, da wir Urtheilende uns in dem neuen politischen Jahrhunderte befinden, während der Tondichter in dem vergangenen Jahrhunderte, nämlich vor drei Monaten, sein Werk geschrieben. Befindet er sich auch mit Sinnen und Trachten gänzlich in der Gegenwart, so hat er doch in stiller Ruhe geschaffen zur Zeit des alten Bundes, was jetzt wir Neulinge des neuen Bundes empfangen sollen. Man spricht jetzt viel von dem besonderen Einflusse, den die freie Presse auf die musikalische Kritik haben solle. Ich glaube, gar keinen! ausser dass alles Singen und Liebeln jetzt auf lange verstummen wird unter dem Waffengetöse politischer Parteischriften, und musikalische Zeitungen nur von Erzmusikanten und müssigen Leuten oder sehr unpolitischen werden gelesen werden. — Dennoch muss ich dem lieben Robert meinen Gruss zurufen: die Politica hat die Musica noch nicht aus Aller Herzen vertrieben: die Musica muss zeigen, ob sie noch eine ebenbürtige Schwester anderer Geistesgewalten ist, sie kann und darf nicht verstummen, ehe deutsche Herzen verstummt sind; wie sie sich mit der Politica zurecht setzt, muss sie selbst wissen. Diese Einleitung zur Entschuldigung, wenn Einer während des Schleswiger Kanonendonners und Frankfurter Wahltumultes für so stille Arbeiten noch Musse zu haben wagt.

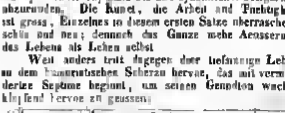
Schumann hat, wie sein Beurtheiler *Alfred Dörffel* in der N. Mus. Ztg. (1848, 28. Nr. 17) sagt, einen neuen Höhepunkt seines Schaffens erreicht; es sei, heisst es in jenem Berichte, die subjektive Fantasie mit der objektiven Darstellungskraft nun erst in richtiges Verhältniss getreten, der Gährungsprozess überstanden, sichere, dauernde Errungenschaften des Genius gewonnen. Ich kann mich zu so philosophischen Erkenntnissen nicht emporschwingen, glaube aber meinerseits in *Schumann* die Krisis noch nicht beendet, ausser in dem einen Punkte, dass er sich einen festen Styl angewöhnt hat, aus dem er nicht mehr heraus kann. Nur zu dem Letzten und Höchsten, was ein Künstler erringen kann, was selbst *Goethe* spät errang: vollkommen auszusagen, was man sagen will, und zwar etwas Grosses und Schönes verständlich zu sagen — zu diesem Zielpunkt poetischer Schöpferkraft ist er mir noch nicht gelangt. Aber es sind Spuren vorhanden dies Ziel nahe zu sehen; im humoristischen Gebiete hat er es einzeln schon erreicht, im ernsten Pathetischen, dem eigentlichen Prüfsteine des ächten Genius, ist er noch ein Suchender. Seinen Ernst kennen wir Alle, sein Streben und sein Lebensalter gibt Gewähr, dass er noch nicht am Ende ist. Hoffen wir, wünschen wir ihm die „Palme des Lebens", die keiner mit Willen allein erringt, sondern die zugleich Arbeit und Gnade ist. — Ich habe leider nicht allen seinen Werken auf der Spur nachfolgen können, glaube indess aus dem Vergleiche der Jugendwerke, der späteren Instrumentalien, der Peri und der beiden Symphonieen einige leitende Punkte des Urtheiles zu besitzen, welche einen stetigen Fortschritt bekunden, ein unruhiges, doch edles Ungenügen, das ihm schon einen Vorrang gibt vor vielen leichtzufriedenen Zeitgenossen. Seine Jugendwerke, die ich etwa bis 1841 annehmen, zeigen glühenden Drang, zuweilen glänzende Begabung und deutliche Aussprache des romantisch ringenden Herzens; die Schönheit dieser Jugendblüthen geht unter dem dunstigen Ringen und den gelehrten Studien der Instrumentalien bis zur Peri; mit der Peri und nach derselben beginnt eine hellere Zeit schönerer Schöpfungen, die doch noch nicht ganz das Jugendideal erreichen. In der ersten Symphonie (vor der Peri?) war das Finale überwiegend, voll höchster Kraft und Neuheit und Wahrheit, in der Peri einzelne pathetische Darstellungen hoher Liebe und ächten Zornes; in dieser zweiten Symphonie ist das Scherzo vollendet schön, technisch und poetisch abgerundet, wie kein früherer Satz. Dass dieses der Fall ist, erkennen alle bisherigen Berichte und die Stimme des Volkes; ich finde darin an sich kein Lob, da der Humor niemals (selbst bei *Shakespeare* und *Sterne* nicht) Urgestalt und Kern der Poesie werden kann, und wo es so scheint, wirklich ein poetischer Mangel obwaltet, wie bei *Jean Paul* und *Heine*. Die *Kahlert*'sche Fiktion,











den Humor als Grundzug in *Beethoven* zu erkennen, beweist die Unzulänglichkeit wo nicht aller, doch gewiss der *H*'schen Philosophie, in das Wesen der Kunst, namentlich der Tonkunst, zu dringen.

Mit dem Obengesagten soll nicht der Werth der übrigen Sätze verkleinert werden: sie bieten viel Schönes im Einzelnen, auch der Gang und Schwung des Ganzen ist bedeutend, kraftvoll, erregend, aber einen künstlerischen Abschluss, der das sogenannte Gesättigte, Klassische ausmacht, oder wie man sonst die Kunstvollendung benennen mag, solche Vollendung scheint mir eher das Scherzo als das Adagio zu haben. — Betrachten wir die Einzelsätze näher. Der Einleitungssatz mit seinem geheimnissvollen Suchen und Flüstern birgt in sehnsüchtiger Hülle den glänzenden springenden Satz, der später im Allegro Hauptsatz wird. Das Scherzo ist in bunten Windungen, schlagenden Glanzpunkten, neckischen Sprüngen und eindringlicher Melodie unvergleichlich. Das Adagio geht von einem sentimentalen, etwas düsteren Klagelied aus, erweicht sich später in milde lächelnde Wehmuth, rollt eine Weile in witzigen durchlaufenden Verweilungssätzen und verstummt endlich in seltsamer Ruhe. Dieser Ruhe entgegen stürmt das Finale an mit scharfem überspannten Oktavenlauf: er setzt sich nieder in einem heroischen Harmoniesatze, den die Geigen beantworten, umwenden, erweitern; später treten neue Motive hinzu, gewaltige und liebliche, bis Alles dem grossen Schlusse zugewandt grossartig zu Ende rauscht. Scharfer spitzer Uebermuth, schlangenwindiger Spott, schwärmerischer Düstersinn, herzinnige Erinnerung — das waren die Grundzüge des ganzen Tonbildes, dessen besondere Farben und Kunstmittel wir nun näher zu betrachten haben.

Der erste Satz ist eigenthümlich fesselnd dadurch, dass er zwei Melodieen, Satz und Gegensatz, sogleich verschmolzen vorführt:

Blech.
Geigen
als

eine liebliche Weise, gleich Anfangs zu gewinnen, nicht wie *Walter Scott* langweilig anzufangen, unter dem festen Versprechen, nach langer Geduld interessant zu werden. — Nach Abschluss des ersten Hauptsatzes (Takt 15 S. 3) schleicht das zweite Thema herbei, das später im Allegro sich festsetzt, doch erst durch mancherlei Wandelungen sich winden muss, durch Recitative (5) mit Tremolo und Spinnenfüssen, bis das erzmuthwillige Allegro eintritt.

eines jener sonderbaren ächt *Schumann*'schen Themen, die ich nicht erquicklich finde, weil die Tendenz die Schönheit überwaltet, des Suchens mehr ist als des Findens. Weit schlagender und unmittelbarer wirkt der Nebensatz:

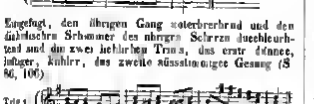
Alle Bläser
Alle Geigen

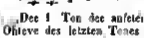
wo zum ersten Male die reichere äusserst glücklich gewandte Kunst hervortritt, ein Gespräch der Geigen und Bläser zu ganz ungewöhnlichen Wirkungen vollständig durchzuführen. Ungeachtet der Mannigfaltigkeit der Themen, die meist kurzathmig und überraschend sind, ist doch der Eindruck der Einheit nicht gestört, die Rhythmen fliessend, einige Verweilungen sonderbar lieblich, mehrmals von süsser Innigkeit, wie S. 55.

und sehr kräftig zum Schlusse hinarbeitend von S. 58 an, wo in heller offener Freude die Nebenthemen ausklingen, um den freien, langgewundenen Schlusssatz mit spannender rhythmischer und dynamischer Steigerung abzurunden. Die Kunst, die Arbeit und Tüchtigkeit ist gross, Einzelnes in diesem ersten Satze überraschend schön und neu; dennoch das Ganze mehr Aeusserung des Lebens als Leben selbst.

Weit anders tritt dagegen das tiefsinnige Leben in dem humoristischen Scherzo hervor, das mit verminderter Septime beginnt, um seinen Gedanken wacker klopfend hervor zu giessen:

In diesem Scherzo ist der tollste Uebermuth der Ausweichungen, z. B. der *Beethoven*'schen in den Leitton-Dreiklang (72), der *Schumann-Chopin*'schen in die entferntesten Enharmonieengänge, in entlegenste Spitzen der Windrose, um immer unerwartet, doch wohlgerüstet in den Hauptsatz der Haupttonart wiederzukehren. Ungeniessbar jedoch scheint mir die gesuchte Härte S. 86.





Eingefügt, den übrigen Gang unterbrechend und den dämonischen Schimmer des übrigen Scherzo durchleuchtend sind die zwei lieblichen Trios, das erste dünner, lustiger, kühler, das zweite süssstimmiger Gesang (S. 86, 106).

Trio 1
Horn
Viol.

Das zweite Trio wird dann in zierlichen gelehrten Wendungen, doch vollkommen verständlich wie verständig ausgeführt. Unerwartet aus diesem duftigen Träumen stösst uns heraus die bizarre Secundsexte, oder wie soll man die Uebergangsfigur nennen S. 112—113?

die fein und hübsch es darauf anlegt, dass man an das anfängliche Gespötte des ersten Thema's unbemerkt wieder zurückgleitet. Es ist ein wunderlich schön Stück Arbeit, oft wiederholt, nie ermüdend, gelehrt und deutlich, fremdartig und heimlich zugleich.

(Beschluss folgt.)

Conrad Schug, Elementar-Musiklehre oder Darstellung aller derjenigen Lehren, welche jedem Musikunterrichte zur Grundlage dienen. Nebst einem Anhange, neun zwei- und dreistimmige Kinderlieder enthaltend. Bonn, 1847. In Kommission bei *J. Wittmann*.

Der Verf. sagt in der Einleitung, dass sein Bestreben dahin gerichtet gewesen sei, das überall in den verschiedenen Lehrbüchern zerstreut Liegende zu sammeln und in einer für den Anfänger verständlichen Weise darzustellen. Wollen wir zwar den guten Willen des Verf. keineswegs verkennen, so müssen wir doch gleich von vorn herein andeuten, dass die Musiklitteratur seit längerer Zeit eben keinen Mangel an tüchtigen Elementarwerken hat, von *G. Weber*, *Fink*, *F. Schneider*, *Marx* etc. Will demnach Jemand mit einem neuen derartigen Werke hervortreten, so mag er's immer thun, aber nur auf dem allgemein natürlichen oder auch praktischen Wege, auf dem Jene wandelten. Will er abweichen, auch gut! so mag er uns nur immer einen neuen Weg zeigen, der zu einer Anschauung oder Wahrheit sowohl kürzer als leichter führt. Auf Neuheit des Inhaltes macht aber das Büchlein (laut Vorwort) keinen Anspruch, sondern giebt nur Vorhandenes wieder. Dieses Vorhandene scheint eben nicht jenen besseren Werken entnommen zu sein, oder wenigstens daran eine Prüfung erfahren zu haben — es ist mithin auch nicht das Beste immer behalten worden. Wir vermissen hierunter insbesondere jene logische Kürze der Begriffe und Wahrheiten, die dem Verstande zugleich klar einleuchtet und unmittelbar zur lebendigen Praxis führt. Einige Gegentheile hiervon versagt sich Ref. des Raumes halber anzuführen. Von dem sonst Auszustellenden hier nur Einiges: „Die Triole dauert so lange als 2 Noten derselben Gattung." Nach dieser alten — Wahrheit wird kein Kind zum ersten Male die Triole einführen lernen, sobald diese Theilung nicht aus der Einheit selbst hervorgeht.

„Gute Takttheile sind solche, auf welche unser Gefühl in Gedanken (!) ein gewisses Gewicht legt." Als etwas Neues ist doch bei den Synkopen zu erwähnen die Eintheilung in „vorangehende und nachfolgende" (!):

Erklärung von Oktave: „Der 1. Ton der aufsteigenden Tonleiter ist die tiefe Oktave des letzten Tones derselben, oder, der letzte Ton derselben ist die höhere Oktave des ersten." Hélas, mais pourquoi donc tant de bruit pour une omelette? — „Das *h* mit vorgesetztem doppelten Erniedrigungszeichen heisst hehe" (!) — Ueber die Molltonleiter wird gesagt: „Es gibt aber noch eine andere Tonleitergattung, welche mit der Durtonleiter gewissermassen (!!) verwandt ist." — Es ist genug. Mehr Glück wünschen wir dem Anhang, der doch wenigstens kein Aergerniss giebt.

A. L. E. Trutschel, Vorspiele über die gebräuchlichsten Melodieen der evangelischen Kirche für die Orgel, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. 14. Werk, 5. Heft der Orgelstücke. Rostock, bei *C. Hagemann u. C. Tapp*. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Diese auf die Zahl von 36 Chorälen sich belaufende Sammlung wird sich in mancherlei Beziehung Freunde erwerben. Erstlich sind die Vorspiele melodisch, spie-

len sich nicht schwer, sind kurz gehalten, mithin für die Ausführung praktisch. Zweitens sind sie gut gearbeitet, d. h. insbesondere in kontrapunktischer Hinsicht. So findet sich meist als Thema die erste Zeile des Chorales mannigfach verwebt in den verschiedenen Stimmen, und tritt auch ein paar Male, namentlich in der Oberstimme, mit besonders verstärkten Registern auf. Wenn somit die Kunst ihnen ihren Stempel aufdrückt und damit zugleich einen Vorzug vor vielen anderen gibt, so findet sich ein solcher auch in dem gemüthlichen Ausdrucke von dem in der Melodie einiger Choräle zu Grunde liegenden Charakter. Dass sich der Verf. nicht nur hierbei, sondern überhaupt im Ganzen an *Fischer*'s Vorbild gehalten, liegt nicht sehr fern, ist ihm aber auch keineswegs zu verdenken, soll doch zu allen Zeiten die ewig lodernde Flamme des heiligen Kunstaltares wieder neue Flammen entzünden. Minder glücklich als in der Fantasie bewegt sich jedoch der Verf. im gebundenen, strengeren Elemente der Fuge (Choral 29 und 30). Er zeigt zwar guten Willen, aber es fehlt noch die Kraft. Mit dem Ableiern des Themas und dessen harmonischer Begleitung allein ist doch die Sache noch nicht abgemacht. Die Harmonisirung, bedingt durch das zu verwebende Thema, erscheint manchmal zu unfrei, umgekehrt wiederum zu frei in Behandlung der Dissonanzen, zu bunt und willkürlich, auch kehrt am Schlusse die Haupttonart zu unerwartet und unmotivirt wieder. — Vormals sprachen die Alten von strengem Styl, doppeltem Kontrapunkt, Studium der Meister, und erklärten die Fuge für eine der höchsten Aufgaben der Komposition. Wollen wir Neueren sie etwa darum nach unserer Gewohnheit pedantisch oder zopfig schelten? Denn wird alsobald, angethan mit grosser Allongeperrücke, ein gewisser *Graun* mit seiner Doppelfuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" hervortreten und sich umschauen, ob dieses Meisterstück in dem mehr als hundertjährigen Zeitraume schon von irgend Jemand übertroffen wurde oder — nicht.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick.*

(Fortsetzung.)

Actus IV.

[illegible] auf Sturm. Donner, Blitz und Regen. Eine Thurmuhr schlägt Mitternacht.

Hagen, in Feierkleidern, stürzt auf die Bühne und erwartet die Bundesgenossin. Sein Plan ist, durch Leander's Fall sich seiner [illegible] zu bemächtigen. Darauf erscheint *Brunhilde* ebenfalls in Hochzeitsgewändern, Hermelin, Krone etc. Ihr Plan ist, Hera zu verderben. Durch einen Blitz erblicken Beide einander erst nach einer Viertelstunde. Sie reichen sich die Hände zum scheuslichen Bunde. Sie, die Braut Stephan's, liebt Leander, Hagen liebt Hera, und doch weihen sie sich einander durch Rache. Nun folgt ein Andante mit Sordinen, worin *Hagen* ihr entdeckt, dass auch der Kaiser, ein zweiter Saul, den gefürchteten Leander hasst, und dass die Jagd schon bestellt sei, wobei er fallen soll.

Sie. Er fallen — der Unverwundbare?

Er (heimlich). „Sein Riese, so stark an Dummheit wie an Kraft, hat mir vertraut, dass doch ein Plätzchen noch verwundbar sei." Hier kann Hagen die Stelle des Nibelungenliedes S. 90 citiren, wo es heisst: Ein breites Blatt der Linde fiel unter'm Bad auf ihn, es fiel vom Baum fest zwischen beide Achseln hin; vom heissen Drachenblut blieb jenes Plätzchen rein und Stahl und Eisen dringen dort auch ein.

Sie (spottend). Den Rücken wendet nie ein Held von edlem Blut.

Er (schadenfroh). Glaub' mir, er wird's — mein Plan ist gut ..... (mit duckmäuserischer Heimlichkeit). „Sein Riese, in dem Wahn, ich wolle jene Stelle schützen, näht mir nun mit geheimer Hand dorthin ein Kreuz von Aussen auf's Gewand. Dann ist er mein."

Sie. Und die Verhasste sterbe dann durch Gift.

Darauf ein *con brio* unter Gewitter und Janitscharenmusik, wobei alle Rachegötter angerufen werden. Plötzlicher Hochzeitsmarsch hinter der Szene.

Sie. Was ist das?

Er (skeptisch). Es ist die Harmonie, die dich zur Trauung ruft.

In demselben Augenblicke erscheinen geschmückte Hofdamen. „Wir suchen Euch, o Herrin."

Sie. „Ich weile gern an diesem stillen Ort. Doch nun zur Trauung fort." *Hagen* bietet ihr mit chevaleresker Anmuth die Hand und führt sie ab. Die Damen, wahrscheinlich an solche Spaziergänge gewöhnt, folgen paarweise.

Verwandlung.

Festsaal. Der vorige Marsch dauert fort. *Hera* recitirt, sie habe ihrem Bruder erklärt, niemals die Gattin des Nibelungenkönigs zu werden. Darauf sagt sie eine Kavatine, dass ihr Geliebter bereits wieder seine Wasserpartie angetreten habe. Im Herzen heimlich beglückt, geht sie traurig ab.

Es bleibt dem Komponisten überlassen, diese Kavatine mit dem Marsche künstlich zu verweben. Jetzt der grosse Trauungszug, der kühnsten Phantasie des Regisseurs empfohlen. Stephan auf dem Throne, Brunhilde im Costume der letzten Szene ihm zur Seite. Brillante Gruppe. Tanz und Ringkämpfe der Gladiatoren wechseln ab. Ceremonie. So eben will der Kaiser Brunhilde die Brautkrone aufsetzen, als wieder die Kontrabässe heulen und *Leander* ganz geharnischt auftritt. Gebieterisch ruft er: „Haltet ein!"

Leander. Eh' du Brunhilde'n krönst, erfülle dein Versprechen.
Ich fordre meinen Lohn,
Hera zum Ehgespan,
Sonst werde ich mich rächen.

Stephan (bei Seite). Sie will ihn nicht. (Laut, mit Ironie.) Wohlan — sie werde dir — doch muss sie selbst entscheiden. (Gibt irgend Jemand einen Wink. Dieser geht ab.)

Leander. So sei's.

Digitized by Google

Unter Sphärenmusik erscheint sogleich die verschleierte Hera.

Stephan (feierlich). Hier steht der Fürst der Nibelungen,
Er wirbt um dich —
Willst du ihn, sprich?

Hera. Verschont mich.

Chor. Erkläre dich.

Hera (mit Pathos). Nie werd' die Seine ich!

Leander (nähert sich ihr lächelnd und singt auf die Melodie des 2. Aktes). Hera!

Hera. Welch ein Ton!?

Leander (wie oben). Und mich verschmähte Hera?

Da schlägt diese ihren Schleier zurück, erblickt, erkennt ihn, und wirft sich unter dem Ausrufe „Er ist's!" in seine Arme.

Dieser grosse Moment wird durch Sextett mit Chor, Largo, $^{24}/_{16}$ Takt, und in der beliebten Manier gefeiert. Hera und Leander lassen sich los, Stephan und Brunhilde steigen vom Throne, Hagen und Julula verlassen ihre Plätze und stellen sich vor die Lampen. Der Chor wie gewöhnlich im Halbzirkel. Alles verwundert sich über Hera's schnelle Sinnesänderung und macht Glossen. Die beiden Liebenden aber danken dem Himmel, dass keine Charybdis ihnen mehr in den Weg tritt. Nach dieser viel applaudirten Nummer folgt das Strepito, worin *Julula* dem *Hagen* und dieser dem Kaiser ins Ohr flüstert: „Nur Aufschub kann uns retten!"

Stephan. So nimmt sie hin — doch — Aufschub verlangt die Sittlichkeit.

Leander. Nicht mehr als billig.

Hera. O schwarze Ahnung!

Stephan. Jetzt auf, den Eber zu jagen.

Und unter dem allgemeinen Rufe „Zur Jagd!" Alles ab.

Verwandlung. Wald. Links eine Quelle.

Chor der Jäger. Edle, Knappen und Trossbuben durch einander kommen von mehreren Seiten der Bühne, stellen sich ruhig auf, singen einen fidelen Jägerchor und gehen eben so ruhig wieder ab.

Darauf Leander und Hagen. Beide sehr ermüdet und in Jagdkleidung. Bei Leander ist ein rother Zeichen in Form eines Blattes auf dem Rücken sichtbar.

Hagen. Hier ist der Quell, der Labung beut.

Leander (lagert sich). Die Quelle sieht nach Blut.

Hagen. Es sind die Goldfischlein, die so dich täuschen.

Darauf ein Duett von Ruhm und Ritterthum, wobei sich Beide in Kraftanstrengungen zu überbieten suchen. Dabei drohen sie gewaltig mit den Schwertern. Nach dieser glücklich überstandenen Prachtnummer, deren letzter Satz gewöhnlich wiederholt wird, erinnert Hagen, etwas heiser geworden, dass es jetzt Zeit sei, sich zu laben.

Leander. Es fehlt der Becher mir.

Hagen. Sieh her, wie ich es mache (kniet und trinkt, aufstehend). So mach' und zaud're nicht.

(Horn hinter der Scene.) Man ruft nach uns — So trinke … Weshalb die Weile?

Leander. Du hast ja Eile (bückt sich nach dem Quell und Hagen, das rothe Zeichen im Auge, hat schon den Speer erhoben). Da singt *Leander*: „Mir schaudert — und warnend steigt im Quell ein Schatten auf", blickt sich schnell um, und da er Hagen's Bewegung gewahrt, fragt er, ohne das Geringste zu argwöhnen: „Was machst du da?"

Hagen (sich ausredend). Ich dachte mir — wenn du mein Feind — wie könnte ich dich jetzt vernichten.

Leander (hold lächelnd). „Glaubst du? — doch nun — nun lass mich trinken." Er kniet auf beide Kniee und bückt sich, zu trinken. Paukenwirbel in Es. Langsam hebt *Hagen* seinen Speer und zielt auf das rothe Zeichen. Da singt *Leander* bei Seite, indem er in den Quell schaut: „Was muss ich sehen — im Spiegel dieses Quelles zeigt sich ein Mörder mir" (thut als trinke er).

Da naht sich ihm Hagen wie eine Schlange, hebt den Speer und will ihn gerade in Leander's Rücken stossen, als dieser aufspringt und ihm die Waffe entwindet. „Mörder!" ruft *Leander* — „so übst du treuer Freundschaft Pflicht? Elender, nicht verdienst du, durch mein edles Schwert zu fallen! — Dein eigner Speer, er sende dich zur Hölle!" Zwar hätte Hagen vollkommen Zeit gehabt, während dieses Recitativ's sein Schwert zu ziehen, allein das liegt nicht im Plane des Dichters. Deshalb steht er unthätig da, und Leander kann ihn mit aller Bequemlichkeit tödten. Er sticht in die Luft, Hagen sinkt, flucht ihm und stirbt.

Der kühne Sieger schwingt seinen Balmung und singt unter Trompeten einen ritterlichen Satz in E dur, dessen Schluss die Worte sein können:

Gefallen ist der Bösewicht,
Ich stell' mich vor ein Kriegsgericht,
Doch da mein Ahnen frei mich spricht,
So fürcht' ich ihre Schranken nicht.

Somit geht er rasch ab, und eben so rasch fällt der Vorhang.

(Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Beschluss.) Speciells anlangend, so haben wir einiger interessanten Gäste Erwähnung zu thun. Unter ihnen des Tenoristen *Tichatscheck* und des gefeierten Violinvirtuosen *Ernst*, welcher Letztere schon seit länger als vier Monaten von seiner Reise nach dem Norden zurückerwartet wurde, und endlich zu Ende des Aprilmonates hier eintraf. *Ernst* ist in diesem Augenblicke wohl der einzige der jetzt lebenden Instrumentalvirtuosen, der die Kunst besitzt, sich beim Publikum in fortwährend unveränderter Gunst zu erhalten, und dem dasselbe bei jedem Wiedererscheinen mit gleicher Achtung und Zuneigung entgegenkommt. Seine beiden am 26. und 28. April im Stadttheater gegebenen Concerte lieferten davon den erneuten Beweis. Freilich waren die Räume des Theaters diesmal nicht so besucht, wie der beliebte Künstler es sonst wohl unter äusserlich günstigeren Umständen zu erwarten berechtigt gewesen wäre; nichtsdestoweniger aber hatte sich

ein unter den obwaltenden Verhältnissen ausnehmend zahlreich zu nennender Zuhörerkreis versammelt. Das von ihm vorgetragene Concert pathétique, namentlich das Allegro (in Fismoll), unterscheidet sich von den gewöhnlichen Virtuosenconcerten durch reiche Fantasie und Gediegenheit der Faktur. Die früheren Lieblingsstücke des Publikums: Variationen über Ungarische Volksweisen und der Karneval von Venedig, bildeten auch diesmal wieder Hauptbestandtheile der Concerte und fanden die glänzendste Aufnahme.

Neben Herrn *Ernst* traten noch zwei Sängerinnen auf: die Fräulein *Liddy* und *Fanny Stoltz*, von der italienischen Oper zu Kopenhagen, ein paar recht hübsche, umfangreiche und koloraturfertige, in modern italienischer Weise gebildete, keineswegs aber ausgebildete Stimmen, deren Schule und Geschmack sich gleichmässig mangelhaft zeigte. Sie fanden indess Gnade vor den Augen des Publikums und sogar ziemlichen Beifall.

Tichatschek, noch immer der erste deutsche romantische Heldentenor, gibt einen grösseren Cyklus von Gastrollen. Im Laufe des Aprilmonates hörten wir ihn als Robert, Tamino und Dom Sebastian. Die ausgezeichnete Qualität seiner schönen vollkräftigen, etwas mobilen Stimme hat sich im Gesange nicht verändert, aber auch manche andere, schon früher bemerkte, den vortheilhaften Eindruck derselben beeinträchtigende Eigenschaften dieses Sängers sind gleichfalls noch vorhanden; das Mangelhafte seines getragenen Gesanges, das fehlende Portament und das Konsonantensingen machen sich noch immer mehr oder weniger bemerklich.

Ein Fräulein *Liebhart* vom Wiener Hoftheater gab neben Herrn *Tichatschek* in der Zauberflöte die Königin der Nacht und in *Meyerbeer's* Hugenotten die Margarethe von Valois. Es besitzt diese Sängerin eine klangvolle, umfangreiche hohe Sopranstimme und leistet, ohne gerade Künstlerin del primo cartello zu sein, viel Gutes. Die letzte der beiden obengenannten Rollen erwarb ihr vielen Beifall.

Von den zehn im Laufe des verwichenen Monates stattgehabten Operndarstellungen erwähnen wir nur *Rossini's* Belagerung von Korinth, die am 6. April aufgeführt wurde, und noch immer zu denjenigen gehört, die sich auf dem Repertoir erhalten und die Gunst des Publikums gewonnen. Unstreitig ist auch diese Oper eine der gelungensten des berühmten italienischen Maestro, da sie durch Selbständigkeit der Charaktere sich auszeichnet und weniger von der eigenthümlichen, manchmal bis zum Widrigen süsslichen Manier, welche der Mehrzahl der übrigen *Rossini*'schen Werke innewohnt, kundgibt. Herr *Dalle Aste*, zu dessen Benefiz die Aufführung stattfand, vermochte nicht recht sich in den Charakter seiner Rolle hineinzufinden und befriedigte daher die an die Darstellung derselben zu machenden Ansprüche keineswegs vollkommen, wogegen Herr *Ditt* dem Vortrage der Partie des Kleomenes Werth zu verleihen wusste, eben so Fräulein *Babnigg* als Palmyra. Orchester und Chöre hielten sich sehr gut und war die Aufführung, in ihrer Gesammtheit betrachtet, eine vorzügliche.

In der Charwoche, während welcher hiesigen Ortes Schauspiele u. dgl. untersagt sind, wurde am 21. April *Pergolese's* Stabat mater, mit getreuer Beibehaltung der Originalmelodieen und Harmonieen, instrumentirt von *Alex. Lvoff*, gegeben, sprach aber wenig an. So originell auch der Gedanke des russischen Komponisten scheinen mag, einer alten, blos auf die Wirkung der menschlichen Stimme berechneten, a *capella* geschriebenen Musik durch Hinzufügung moderner Instrumentalintentionen für die Jetztzeit neuen Reiz zu verleihen, so verfehlt dünkt er uns. Gerade weil *Pergolese's* Stabat nur für die Singstimmen berechnet ist, muss jede Instrumentalzuthat nur hinderlich und störend einwirken, und was sodann die Aufführung anlangt, so verlangt eine Musik wie diese ganz andere Vorübungen, als ein paar mit einem in solchem Gesangeswesen völlig unerfahrenen Chorpersonale abgehaltene Proben zu bieten im Stande sind. Die Wahl des Stückes war daher in zwiefacher Hinsicht offenbar eine verfehlte. Dem Stabat folgte *David's* Wüste, die zwar nicht mehr die glänzende Theilnahme fand, welche ihr bei früheren Aufführungen wurde, indess keineswegs ohne beifällige Aufmerksamkeit blieb.

Zum Schlusse noch eine summarische Uebersicht der Wirksamkeit unserer Oper während des Theaterjahres vom 1. April 1847 bis ultimo März d. J. Zur Vorstellung kamen nämlich siebzehn Komponisten, von diesen *Mozart* neunundzwanzig Mal. Sodann *Weber*, *Meyerbeer*, *Kreutzer*, *Lortzing*, *Flotow*, *Kücken*, *Fuchs*, *Edgar Mannsfeld*, *Bellini*, *Donizetti*, *Rossini*, *Verdi*, *Halévy*, *Auber*, *Méhul* und *Balfe*. Von Opernnovitäten im Ganzen zwölf Werke in einundzwanzig Akten.

Aus London. Im Mai. — Das vierte Concert der Gesellschaft der „Ancient Concerts" brachte, wie immer, als Programm eine Todtenliste von Komponisten, denn nur verstorbener Meister Werke kommen bekanntlich darin zu Gehör. Die englische Aristokratie gibt diese Concerte, und die englische Aristokratie hält es mit den Todten. *Beethoven's* „Christus am Oelberge" wurde im ersten Theile gegeben, aber nicht in englischer, sondern in italienischer Sprache. Die Sänger waren jedoch keine Italiener, sondern Engländer und die Zuhörer waren auch Engländer. *Lablache* und *Gardoni* sangen das Duett des ersten Aktes aus *Mozart's* Entführung. Aus des Ersteren Munde quollen die Töne zwar etwas gealtert und rauh, aber urkräftig hervor, während des Anderen feine und dünne Stimme kaum zu hören war und die entfernt Stehenden sich wahrscheinlich nur mit Betrachtung der Bewegung seiner Lippen haben zufriedenstellen müssen. Nun, die Engländer sind aufrichtig, und wenn nur ihre Augen durch ein glänzendes Publikum angenehm beschäftigt werden, so nehmen sie es mit den Ohren nicht so genau.

In der vierten Quartettunterhaltung der *Beethoven Quartett Society* wurden im ersten Theile des grossen Meisters früheste Quartette, G und Bdur, im zweiten

Theile seine späteren, F moll, Nr. 11 und F dur, Nr. 17, aufgeführt.

Die Society of Female Musicians gab ihr Concert am Montag Abend vor einem zahlreichen Publikum. An einem sehr mannigfaltigen Programme fehlte es auch hier nicht. Die bedeutendste Neuigkeit war eine Piece für Pianoforte, von Herrn *Kalkbrenner* und seinem Sohne vorgetragen. Fremde Sängerinnen waren die Damen *Castellan*, *Thillon*, Dem. *Alboni* und Herr *Tamburini*. Von englischen Damen traten auf die *Birch*, *Duval*, *Rainforth*, *Ley*, *Bassano*, *Dolby*, *Cubitt* und *Steele*. Auch unsere englischen Tenoristen Herr *Reeves* und Herr *Lockey* sangen.

Im Theater Ihrer Majestät erschien Fräul. *Lind* am Donnerstag zum ersten Male in diesem Jahre wieder als Regimentstochter. Eine bessere Darstellung dieses Charakters wird schwerlich zu geben sein, auch sind ihre Mezza voce-Kadenzen und getragenen Stellen unübertrefflich. Aber unglücklicher Weise scheint ihr Streben nach Fülle des Tones immer mehr zuzunehmen, und so erschien ihr Gesang im Ganzen rauher und unreiner als bei ihrer vorigen Anwesenheit. Ihre nächste Partie wird die Lucia sein. Uebrigens war die sonstige Ausführung der Oper eine höchst nachlässige. Der Chor brüllte, anstatt zu singen, und war durchaus unsicher. Das Orchester schien einem kleinen Provinzialtheater anzugehören, so ohne alle Nuancirung spielte es die Musik mechanisch herunter, und die anderen Künstler auf der Bühne mögen, der heutigen Probe nach zu urtheilen, auch nicht viel weiter her sein.

Im Covent-Garden-Theater wurde dieser Tage die Cenerentola wiederholt, worin Fräul. *Alboni* sich immer schönere Triumphe errang. — Aber das bedeutendste Ereigniss — wenn es ausserhalb der Politik jetzt noch bedeutende Ereignisse giebt — war der Wiederauftritt der Mad. *Viardot-Garcia*. Als Werdende hatte sie uns verlassen, als Gewordene kam sie wieder. Ihre Kühnheit konnte man an der Gefahr ermessen, die sie sich freiwillig schuf, indem sie als Antrittsrolle die Sonnambula wählte. Denn nicht allein schwebt die Amine der unvergleichlichen *Malibran* noch in dem Gedächtniss des jetzigen Theaterbesuches, sondern von da an haben auch die vorzüglichsten Sängerinnen Europa's diese Rolle vorgeführt, und endlich schien die Amina der gefeiertsten Sängerin der Gegenwart, der *Lind*, alle nachfolgenden überflüssig oder vergeblich gemacht zu haben.

Dazu kann man sehr kühn sein im Fassen eines Entschlusses, und sehr muthlos werden, wenn der Augenblick der Ausführung naht. Und dies schien der Fall bei Mad. *Viardot* zu sein. Wir haben selten eine ängstlichere Aufregung an einer Künstlerin bemerkt, als an diesem Abende an der Debütantin. Dennoch übertraf der Erfolg die kühnsten Erwartungen. Wir kennen die Mittel zu gut, wodurch in grossen Städten scheinbare Erfolge herbeizuführen sind, wir wissen, dass der Enthusiasmus in ganzen Körben voll Blumen vorher in das Theater geschafft wird, dass die da Capo- und Hervorrufe förmlich präparirt werden, oft durch die Künstler selbst, und dass folglich solche Dinge das künstlerische Verdienst noch nicht unbedingt beweisen, aber hier war kein gemachter, sondern ein wirklicher Triumph. Wir enthalten uns einer Detaillirung des Gesanges und Spieles dieser ausgezeichneten Frau, da in deutschen Blättern zur Genüge darüber geschrieben worden. Nur eine Bemerkung wollen wir machen. Selbst die besten Sängerinnen machen in gewissen Fällen zuweilen einen Unterschied zwischen technischem und künstlerischem Vortrage, indem sie z. B. bei Rouladen plötzlich ihre ganze Kraft nur auf die korrekte Ausführung derselben zu wenden, sie aber ausserhalb des Gesetzes gefühlvollen Ausdruckes liegend zu betrachten scheinen. Mad. *Viardot* dagegen weiss auch ihre Rouladen, Variationen, Triller, kurz alle Verzierungen dem Situations- und Gefühlsausdrucke so anzuschmiegen, dass man über die Wirkung auf das Herz die Kunst der Technik vergisst. Das aber ist die höchste Aufgabe, welche eine dramatische Sängerin zu lösen hat, und diese Aufgabe löst Mad. *Viardot*, wenn nicht durchgängig, doch meistentheils.

FEUILLETON.

Die Abzüge, die an der grossen Oper zu Paris mit Genehmigung der Sänger selbst auf die Dauer des Sommers eingetreten sind, betragen bei einem Gehalte von 2000 bis 3000 Franken fünf Prozent, bei 3000 bis 4000 Fr. zehn Prozent, bei 4000 bis 5000 Fr. fünfzehn Prozent, bei 6000 Fr. und darüber fünfundzwanzig Prozent, bei einigen grossen Gehalten die Hälfte.

Ein spanischer Komponist, Namens *Cosereu Garros*, macht jetzt in Madrid mit seinen Liedern, Romanzen, Boleros u. s. w. viel Glück. Er hat eine Sammlung davon in Paris unter dem Titel „Les soirées d'hiver" erscheinen lassen, die viel Schönes enthalten sollen. Auch ein dreistimmiges Ave Maria ist darunter.

Die Pariser musikalische Zeitschrift „La France musicale" ist eingegangen.

Der junge *Henry Wieniawski* aus Warschau, Zögling des Pariser Konservatoriums für Musik, macht jetzt mit seiner Geige in Petersburg Furore. (Man vergl. über ihn Jahrgang 1847 S. 61, und 1848 S. 161.)

Meyerbeer hat die Aufmerksamkeit des Comité der „Association des artistes musiciens" zu Paris auf die Wittwe des letzten Nachkömmlings von *Christoph Gluck* gelenkt. Er bemerkt in einem diesfälligen Briefe u. A.: „Hätte *Gluck* die Tantième genossen, wie sie unsere Zeit eingeführt hat, so würde die Wittwe seines letzten Abkömmlings nicht mit der Noth zu kämpfen haben." (Wenn irgend Jemand, so ist *Meyerbeer* zu dieser Anmerkung berechtigt, er, dessen Robert der Teufel so eben in Paris zum dreihundertsten Male gegeben wurde.) Da eine gleiche Aufforderung zur Unterstützung an den Ausschuss der dramatischen Schriftsteller und Komponisten gelangt ist, so werden beide Vereine sich mit einander in Vernehmen treten, um die Unterstützung auf eine desto wirksamere Weise gewähren zu können.

Die Pariser Akademie der schönen Künste hat für jedes Jahr eine goldene Medaille im Werthe von 500 Francs als Preis ausgesetzt für die Dichtung einer Kantate, die dann, ebenfalls im Wege des Preisausschreibens komponirt werden soll. Die Kantate muss dreistimmig sein (Sopran, Tenor und Bariton oder

Bass), eine oder zwei Arien, ein Duett und ein Schlussterzett enthalten, und diese Musikstücke durch Recitative mit einander verbunden.

Wie es heisst, soll die Mainzer Bühne mit der Wiesbadener vereinigt werden, wie dies bereits früher der Fall gewesen ist.

Halévy ist zum Mitgliede der französischen Nationalversammlung gewählt worden (Vergl S 310)

In Paris hat sich eine neue musikalische Gesellschaft gebildet unter dem Titel „Athénée musical populaire", bestehend aus dreihundert Ausübenden, und zwar zweihundert Chorsängern und Sängerinnen und hundert Instrumentalisten, unter der Leitung des Herrn *Varney* Die Gesellschaft will jeden Sonntag öffentliche Concerte geben (Eintrittspreis 1 und 2 Fr) und darin die Meisterwerke alter und neuer Zeit zur Aufführung bringen

In Maestricht hat Herr *Karl Eckert* aus Berlin mit vielem Beifall ein Concert gegeben, und zwar in seiner dreifachen Eigenschaft als Violinist, Pianist und Komponist

Am 21 Mai wurde zu Leipzig *Julius Becker's* neue Oper „Die Erstürmung von Belgrad" zum ersten Male mit Beifall aufgeführt

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig

Croisez, Op 42 Petite Fantaisie sur Haydée, Opéra d'*Auber* p. Pfte 12½ Ngr
— — Op 43 Duo enfantin sur Haydée, p Pfte à 4 Mains. 15 Ngr
— — Op 44 Impromptu heroique sur la Marseillaise et le Chant du Depart p Pfte 10 Ngr
Donizetti, Album musicale, Recueil d'Ariettes italiennes av Pfte. Nº 3, Il Cavallo arabo (12½ Ngr) Nº 4, Il mio Pensiero e il mio (7½ Ngr) Nº 5, La Negra (7½ Ngr) Nº 6, La Corrispondenza amorosa (10½ Ngr) 1 Thlr 10 Ngr
Duvernoy, Op. 170 2 Fantaisies sur Haydée p. Pfte Nº 1 Barcarolle, Nº 2, Cavatina à 15 Ngr 1 Thlr
— — Op 171 Petite Fantaisie sur Haydée p Pfte. à 4 Mains. 15 Ngr
Reichardt, Was ist des Deutschen Vaterland Volkslied f Pfte arr 5 Ngr
Reinecke, Op 11, Quartett f 2 Viol, Alt und Vclle. 1 Thlr 20 Ngr

In unserem Verlag ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

Ueber Herstellung
des
Gemeine- und Chorgesanges
in der
evangelischen Kirche.
Geschichtliches und Vorschläge
von
Carl von Winterfeld.
In Oktav. Geheftet Preis 1 Thaler
Leipzig Mai 1848
Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **G. W. Körner** in Erfurt ist so eben erschienen:

Rinck-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung. Mit Original Beiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den bedeutendsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. Den Manen dieser unsterblichen Meister geweiht und als Bildungsmittel zur fleissigen Uebung empfohlen. 3 Thlr Heft 1 à 15 Sgr

Für einen Klavier Verein werden grössere Musikwerke, als: Ouverturen, Symphonieen, Concerte etc etc in den Arrangements von 4—12 Pianos, für 8—48 Hände, geschrieben oder gedruckt, am Liebsten in Partitur, zu kaufen gesucht, und sehe ich gef Offerten entgegen

G. W. Niemeyer in Hamburg

In unserem Verlag ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

Schatz
des
evangelischen Kirchengesanges
im ersten Jahrhundert der Reformation
Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrerer
von
G. Freiherrn von Tucher.
(In sehr grossem Oktavformat geheftet.)

Erster Theil **Liederbuch,** auch unter dem Titel Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder Dr. *Martin Luther's* und anderer frommen Christen Preis 3 Thlr
Zweiter Theil, **Melodienbuch,** auch unter dem Titel: Melodien des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation, mit den vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. Preis 4½ Thlr
Leipzig, im Mai 1848.
Breitkopf & Härtel.

☞ Hierzu eine Extra-Beilage **Facsimile der Skizze zu dem Sturm in Haydn's sieben Worten.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

gitized by Google

BEILAGE

zu Nº 22 der Allgemeinen Musikalischen Ze

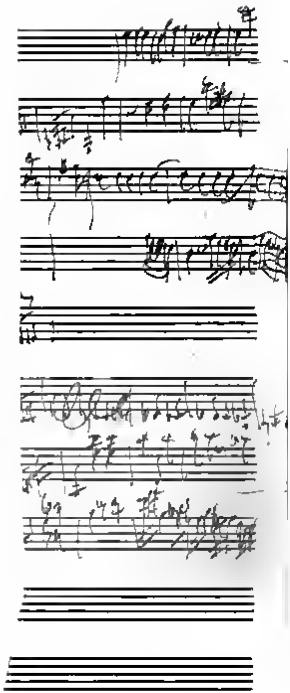
Skizze des Sturms in den Sieben Worten von Jos.

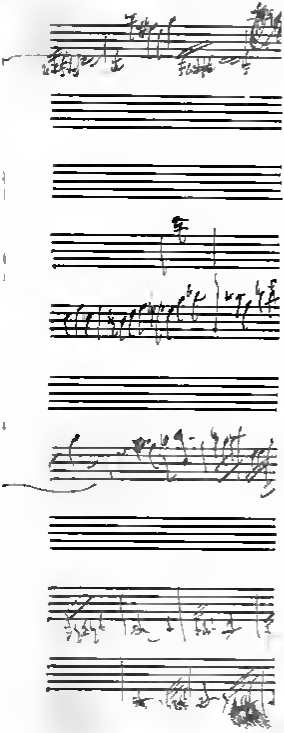
Facsimile

der Originalhandschrift des Componisten

ung 1848.

vdn





ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juni. Nr. 23. 1848.

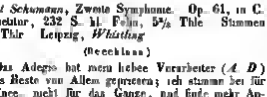
Inhalt: Recension. — Versuch an einem neuen Opernstoffe für deutsche Komponisten. — Neue Musikalien. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Basel. — Nekrolog. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Recension.

Robert Schumann, Zweite Symphonie. Op. 61, in C. Partitur, 232 S. kl. Folio, 5⅔ Thlr. Stimmen 9 Thlr. Leipzig, *Whistling*.

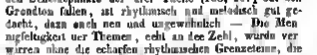
(Beschluss.)

Das Adagio hat mein hohes Vorarbeiter (*A. D.*) als das Beste von Allem gepriesen; ich stimme bei für Einzelnes, nicht für das Ganze, und finde mehr Anfang als Ende darin.

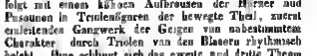


Ein ächter wahrer Gesang voll edler Wärme und geraden Gliedern, Beides heut so selten geworden, dass es Einem doppelt wohl wird bei solchem Anfang. Im Verlaufe finden sich glanzende tiefsinnige Schönheiten, als S. 136 der Bläsersatz, S. 139—141 die genialisch harmonischen Wendungen, der kühne dunkle Orgelpunkt S. 145, der milde kindliche Gesang S. 147 u. s. w. Und so ist das Ganze schwungvoll melodisch durchgeführt, und doch fehlt mir Eins, was ich nicht nennen kann — es gehört also eigentlich nicht in die Kritik! Doch warum nicht auch hier Gehörtes andeuten, selbst was man nicht verantworten kann? Die Melodie hat mir, wie manche frühere unseres Robert, eben auf diesem schwärmerischen Gebiete, mehr Fragen als Antwort, mehr Sehnen als Sattigung in sich; es ist ein verschleierter Himmel, wo man hofft den grossen zu finden. Also eine völlig subjektive Kritik? Sei's drum! Ein Ich auch dieses darum zurechtgewiesen, so weiss ich doch kein Mass der innigsten Scheuheit, als das Herz und eigene Gewissen. Heh' ich Unrecht, ich will's tragen, dass ich Gehemmes ausschweige!

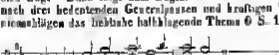
Das kühne Finale hat mannigfaltige Themen, wechselnde Massensprache, scharfgezeichnete Umrisse und rasche drangende Wirksamkeit; mancherlei Merkwürdigkeit und Eigensinn daneben, was Einen frappirt und wo man nicht recht weiss, ob man eilenen oder zweifeln soll. Zuerst nekennt mein eine ausserst klare Disposition in die drei organischen Hauptheile des thematischen S. 154—160, den bewegten S. 160—197, den schliessenden S. 197—232. Diese Theile sondern sich scharf in rhythmischer und melodischer Weise, und auch dem Gehalte nach unterscheidet man sehr deutlich die Klarheit und Leichtigkeit der Grundthemen, die bunte phantastisch verständige Kombination und Ueberfülle des bewegten Theiles, die ausklingende abwogende Neigung des grosserlichen Schlusssatzes. Diese die bei den Scheidepunkte der drei Theile (160, 197) auf den Grundton fallen, ist rhythmisch und melodisch gut gedacht, dann auch neu und ungewöhnlich — Die Mannigfaltigkeit der Themen, echt an der Zahl, wurde vor wirren ohne die scharfen rhythmischen Gegensatze, die überall gehörig vertheilt sind zur Orientirung, zur Ruhe im Lande zu erhalten. Das Grundthema des ersten Theiles

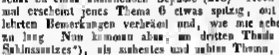


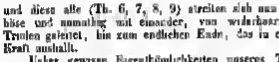
arbeitet auch in einfachster Weise zu lebendiger Gliederung fort bis zum ersten Tonartschlusse S. 160. Dann folgt mit einem kühnen Aufbrausen der Hörner und Posaunen in Tonleiterfiguren der bewegte Theil, zuerst einleitendes Gangwerk der Geigen von unbestimmtem Charakter durch Triolen von den Bläsern rhythmisch belebt. Ihre schlingt sich das zweite und dritte Thema beschieden unvermerkt hinein S. 163, 164

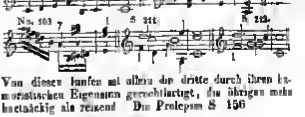


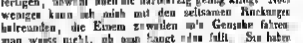
Bald umschlingen sich beide, mit Unterwallen jedoch

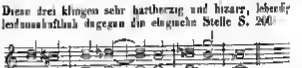












des sangreichen zweiten, das zu einem schönen Gespräche der Geigen und Bläser Anlass gibt (167). Das Gangwerk läuft weiter, mündet wieder in das Grundthema, dessen Erlebnisse und Abenteuer sich über 70 Takte lang entwickeln (170—180). Leidenschaftliches tritt dann eine Umkehrung jenes zweiten Themas hervor (4), worauf höchst überraschend die Anklänge an das verklungene Adagio hereinbrechen (5), später fast die ganze frühere Symphonie, eine Weise, die *Schumann* liebt und zuweilen mit Glück ausführt — unbedingt will ich sie nicht gutheissen. Jene Themen 4 und 5 sind S. 183—187:

Man sieht, dass schon das zweite diesen Anklang in sich trägt. Dann folgt zum Beginn des dritten Theiles nach drei bedeutenden Generalpausen und kräftigen Tonicaschlägen das liebliche halbklagende Thema 6 S. 197.

Dieses arbeitet wieder eine ziemliche Strecke lang, bis S. 204, 206 fg. der einleitende Oktavenlauf dazwischenfährt, auf einem ungeheuren Orgelpunkt (der Pauken und Hörner 206, 207, 208, 209) ausrast und sich senkt zu einer auffallenden Septime (210). Noch einmal erscheint jenes Thema 6 etwas spitzig, mit gelehrten Bemerkungen verbrämt und, wie mir scheint, zu lang. Nun kommen aber, im dritten Theile des Schlusssatzes*), als siebentes und achtes Thema, gar die Melodieen des ersten Andante's wieder herbei:

7
(S. 218 vergl. 3.)
(S. 238 vergl. S. 1.)

und diese alle (Th. 6, 7, 8, 9) streiten sich nun gar böse und unmuthig mit einander, von widerhaarigen Trillen geleitet, bis zum endlichen Ende, das in edler Kraft aushallt.

Ueber gewisse Eigenthümlichkeiten unseres Tondichters, die bald störend, bald überraschend wirken, bemerken wir zum Schlusse einiges Allgemeine, wobei wir uns auf frühere Referate über die *Peri* u. s. w. beziehen dürfen. Die seltsame Neigung zu *Bach*schen Prolepsen des Schlusstones, die zuweilen etwas absichtlich fremdartig klingt, scheint nun schon Gewohnheit geworden zu sein bei unserem Robertus; wer tragen, ob sie zur Schönheit beiträgt? Folgende sind mir zunächst aufgefallen:

S. 18
S. 48
No. 103
S. 111
S. 212

Von diesen fünfen ist allein die dritte durch ihren humoristischen Eigensinn gerechtfertigt, die übrigen mehr hartnäckig als reizend. Die Prolepse S. 156

mag sich aus dem Gange der ganzen Melodie eher rechtfertigen, obwohl auch sie hartherzig genug klingt. Noch weniger kann ich mich mit den seltsamen Rückungen befreunden, die Einem zuweilen in's Gesicht fahren; man weiss nicht, ob man hängt oder fällt. Sie haben im rhythmischen Sinne Verwandtschaft mit jenen widerhaarigen Prolepsen. Folgende sind mir am Meisten aufgefallen:

S. 88.
S. 100.
S. 115.

Diese drei klingen sehr hartherzig und bizarr, lebendig leidenschaftlich dagegen die einzige Stelle S. 200:

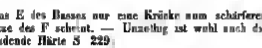
Im harmonischen Gebiete ist die immer neue kühne Erfindungskraft unseres *Schumann* bewundernswerth. Als Einzelheiten dürfen wir hervorheben: die sonderbare doch wirksame Lage und Auflösung eines verkehrten übermässigen Sextenakkordes S. 43:

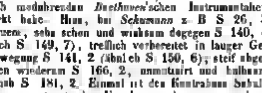
Aeusserst hart, fast wie aus Verlegenheit abgebrochen scheint dagegen der Uebergang S. 168:

---

*) Ohne absichtlich in das *Nimium distinguere* zu fallen, glaube ich doch in dem Schlusssatze, der ganz organisch disponirt ein Rondo, eine neue Durchdringung aller früheren enthält, noch besondere Absätze zu erkennen, nämlich: 1) S. 157—205; 2) den Orgelpunkt S. 206—210; 3) neue Durcharbeitung des 6. Themas S. 210—218; 4) Thema 7, 8 S. 218—229; 5) von da an der wahre und aufrichtige endliche Schluss. Den dritten Absatz halte ich entbehrlich, [illegible] nicht nothwendig.

ogle





wo das E des Basses nur eine Krücke zum schärferen Ansatze des F scheint. — Unnöthig ist wohl auch die schneidende Härte S. 229,

zumal nach vollausklingendem C dur-Akkord ohne Vorbereitung eintretend. — Fremdartig berührt auch der wunderbare Gebrauch des Quartsextakkordes, der mehrmals ganz unvermittelt einsetzt und einen rhythmischen Ruhepunkt bildet, was ich ausser einigen früheren Schumann'schen Werken auch in den späteren oft sehr willkürlich modulirenden *Beethoven*'schen Instrumentalien bemerkt habe. Hier, bei *Schumann* z. B. S. 26, 3 unbequem, sehr schön und wirksam dagegen S. 140, 4 (ähnlich S. 149, 7), trefflich vorbereitet in langer Gegenbewegung S. 141, 2 (ähnlich S. 150, 6), steif abgebrochen wiederum S. 166, 2, unmotivirt und halbverständlich S. 181, 2. Einmal ist der Kontrabass Schuld an einem quartsextischen Ungeheuer, das mir gar phantastisch unbegreiflich vorkommt, weil es eine neue rhythmische Reihe beginnen soll, S. 191

Ob.
Viol.
Fag.
CB

Ist hier eine Rückung gemeint, eine Prolepsis, oder soll der Kontrabass eine Oktave höher stehen? Ich wünschte das Letztere um seinetwillen. Es macht auch sonst einigemal Seltsames, z. B. S. 1, 100, 194, was wenigstens unsere armen norddeutschen *Bassi contrari* ungern spielen würden, da es ihnen unterhalb des grossen (Kontra-) E an Athem gebricht. — Von anderen Besonderheiten und Schönheiten des Werkes ist oben genugsam geredet, auch durch *A. D.* schon auf Einzelnes freundlich hingewiesen, wo wir im Ganzen beistimmen. Nur noch die bescheidene Anfrage: ist die Bezeichnung des Tempo für das Finale 𝅗𝅥 = 176 richtig? so ist's ungeheuer und unverständlich rasch, auch auf meinem *Mälzel*'schen Metronom diese Nummer nicht zu finden; soll es aber 𝅗𝅥 = 120 sein, so klingt's gut.

Emden, 12. Mai 1848. *E. Krüger.*

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick*.

(Beschluss.)

Actus V.

Kerker. Leander, schwer gefesselt, liegt auf Stroh und schläft den Schlummer der Unschuld.

Eine Arie sagt uns, dass er zum Scheiterhaufen verurtheilt sei. Schon Monden schmachtet er in diesem Schreckensort. Nichtsdestoweniger ist sein Costüm sehr gewählt. Schwarzsammtnes Kollet mit weissseidenen Puffen. Das Largo geht über in ein Allegro der Freiheit und des Lichtes. Trotz der Leiden des Gefangenen dringt seine Stimme doch durch alle Instrumente.

Arien und in Musik gesetzte Gedanken und Selbstgespräche. Der Dichter zeigt uns in denselben nur innere Seelenzustände. Die Phantasie des Zuschauers muss annehmen, dass der Gefangene nur lebhaft denkt, und dass, was er Alles spricht, singt und was alle Instrumente dabei treiben, nur in seinem tief Innersten vorgeht. Er empfindet blos, wir aber vernehmen es auf diese Art. Welch ein eklatantes Vorrecht der Oper!

Nach dieser Arie knarrt die eiserne Pforte und ein Vermummter schleicht herein. „Bist du der Mörder, so stosse zu, hier ist meine Brust." Leander sollte ihm aber eigentlich den Rücken hinhalten, da er nur zwischen den Achseln verwundbar. Diesen Punkt scheint er aber vergessen zu haben.

Der Vermummte schwankt vor und seufzt.

Leander. „Ha — du bist kein Mörder — die zarte Gestalt — O Götter, welche Ahnung! — du bist" fasst den Fremden bei der Hand . . . . „Geliebte!" Da lässt der Vermummte Hut und Mantel fallen. Es ist Brunhilda. *Leander* prallt zurück. „Ich bin's", sagt *Brunhilda*, und daraus entspringt ein Wechselgesang, worin sie ihn zur Flucht bewegen will, mit ihr, auf ihr Schloss nach Island von Glanz umgeben oder in des Elendes arme Hütte. „Wähle!" Er aber will sterben. Sie fällt ihm zu Füssen und beschwört ihn: „Fliehe!"

Leander (stolz). Ich bin ein Nibelunge.

Da reisst *Brunhilda* den Dolch aus ihrem Gürtel und stösst nach seiner Brust, der Stoss prallt aber ab und *Leander* sagt spöttisch: „Mich tödtet keine irdische Waffe!" Dies ist das Stichwort zu einem Kriegerchore von aussen. „Befreit den König!" Es sind die Nibelungen. „Ich bin verloren!" ruft *Brunhilda* und entflieht. In diesem Augenblicke verbreitet sich ein röthlicher Schein, der steinerne Kerker steht in Flammen, Nibelungen dringen ein, unter ihnen Pandafilande, umringen und knieen vor Leander. Diesem fällt es jetzt ein, dass er zum Heile seines Volkes doch entfliehen müsse. Ein kleines Huppe nimmt ihm ohne Anstrengung die Fesseln ab und unter einem langen Chore im brennenden Kerker stürmt Alles fort.

Verwandlung. Tag.

Domplatz zu Sistur. Die Kirche im Hintergrunde. Erntefest. Ländliche Musik, wozu Schnitter und Bauern tanzen. Heiterer Chor, darauf graziöses Ballet. Costüme der Bäuerinnen: Robe von Mousseline de laine (der Stab zu 1 Fl. 12 Kr.), Korsett mit goldenen Borten, um die Arme und in den Ohren blitzende Steine. Plötzlich erschallt die Tuba, die Glocken läuten und die Orgel spielt den Choral: „Alle Menschen müssen sterben!" in Cesdur und zwar mit so kunstvoll unterlegter Harmonie, dass von der Originalmelodie gar nichts mehr zu verspüren ist. Der Leichenkondukt Hagen's

Google

bewegt sich hinten über die Bühne. Vom Tanz der Schnitter. Krieger wollen diese aus einander treiben. Sie widersetzen sich aber und so entsteht Krawall. Alle diese Elemente, Leichenmarsch und Schnittertanz, Kriegsgeschrei und Orgelklang, Tuba, Choral und Glocken zerschmelzen in eine einzige Harmonie.

So im kunstreich gebauten Tonchaos endet diese Scene, ein wahrer Triumph des musikalischen Fortschrittes.

Actus VI.

Decoration des 2. Aktes. Die Dardanellen.

Wieder Donner und Blitz. *Julolo*, vermummt, schleicht tückisch über die Bühne, eine brennende Fackel in der Hand. Er besteigt den Felsen rechts und verschwindet. Darauf Hero im Negligé des 2. Aktes, ebenfalls mit einer Fackel. Klage. Der Geliebte ist ihr entrissen, doch harrt sie sein in stiller Nacht. Aber ach, der Hellespont tobt, und noch immer vertraut er sich dem verrätherischen Meere. Da ertönt, wie im 2. Akte, Leander's Stimme von Abydos herüber. Das ist das Signal, dass sie den geliebten Felsen besteigt und die Fackel als gewohntes Zeichen aufstellt. Nun aber bricht der Sturm heftiger los, wobei das Meer immer ruhig bleibt, und sie eilt herab bis an das Proscenium, flehend zu Leukothea (siehe *Schiller*, Hero und Leander S. 287), dass sie das Wetter bändige.

Sie fliegt wieder zum Felsen hinauf, und in diesem Momente bläst der tückische Julolo ihre Fackel aus, dafür aber brennt eine andere weiter zurück in der Gegend der Charybdis. „Verrath, Verrath!" ruft *Hero*, „ein falsches Licht!" und sie winkt ihm mit dem Schleier und ruft: „Zurück, Unglücklicher!" Leander aber schwimmt, vom Gewitter umbraust, Julolo's Fackel zu. Grosse Gesangszene der Hero im Wolken- und Instrumentensturm. Sie beschreibt die Gefahr des Geliebten. „Er hört meine Stimme nicht — verliert die Kräfte — ermattet — verschwindet — taucht wieder auf und — jetzt — — was liegt dort auf einer Klippe der mörderischen Charybdis? Ist's ein *Schwan*? Barbarische Götter — nein — es ist — eine Leiche." Da wird sie plötzlich wahnsinnig und ihr Haar fällt über die entblöste Schulter.

Um so wahnsinniger aber ihre Worte, um so weniger merkt man einen Unterschied in der Musik! Von der Eumenide und einer Kadenz erfasst, stürzt sie sich endlich unter den Worten: „Wir sehen uns wieder!" von dem Felsen hinab in's Meer, und fast gleichzeitig senkt sich ein Nebelschleier herab, der sie verbirgt.

In diesem Momente erscheinen Stephan und Brunhilde mit einem grossen Gefolge. Alle sind von Reue zerknirscht, suchen Hero auf und wollen die Liebenden vereinen. Leider aber haben sie sich verspätet und tappen jetzt im Nebel herum. Da erscheint *Julolo* auf den Felsen und ruft, auf die Charybdis deutend: „Seht dorthin — seht!" und verschwindet unter Hohngelächter.

Während nun die Anwesenden unter dem Ausrufe: „Wehe!" nach dem Hintergrunde starren, hebt sich der Nebel, Aurora beleuchtet die ganze Gegend und man sieht Hero und Leander umschlungen auf der Charybdis liegen. Man glaubt, sie seien todt, aber man irrt sich, die Sänger haben ein zähes Leben auf der Bühne. Beide erheben sich noch einmal, singen den Satz vom „Wiedersehen über den Sternen", wenigstens ein Dutzend Mal, legen sich dann nieder und sterben darauf in der That. Unter Schwanengesang schwimmt Leukothea, die so lange gewartet, auf einem Delphin herbei und breitet, von bengalischem Feuer beleuchtet, ihre Arme über die Vereinigten aus.

Und so könnte die Oper zur Befriedigung aller Theile schliessen.

Was die Censur, oder mit ihrem *Terminus technicus* das Streichen anbelangt, so habe ich meinen Stoff so eingerichtet, dass ihm auch der unbarmherzigste Vandalismus nicht mehr schaden kann, und wenn er aus den sechs Aktenstossen der Partitur ein Operettchen zusammenschmelzen würde. Gebrüder Prokrustes und Comp. haben also nicht im Geringsten nöthig, sich in der freien Ausübung ihres despotischen Rothstiftes zu geniren.

Den Namen der Oper zu bestimmen, überlasse ich dem Dichter. Meinetwegen nenne man sie: Jesuit und Leukothea oder die Tarnkappe, denn man ist ja bereits zur Genüge an Titel gewöhnt, die entweder nur in episodischer oder in gar keiner Beziehung zur Handlung stehen. Uebrigens thut der Name nichts zur Sache. Gibt es doch eine Menge Opern, die gar keinen Namen haben!

In Betreff aber des Epitheton, so ist die Sache schon wichtiger. Um sich aus diesem Dilemma zu ziehen, so nenne man sie bescheidener Weise: Universaloper, weil 1) sich alle romantischen, epischen, lyrischen, dramatischen, komischen und hochtragischen Elemente in ihr vereinigen, und 2) auch der keiner Schule, mithin allen Schulen angehörende musikalische Charakter universell sein wird.

Sollte die Oper in ihrer Vaterstadt zu der gewöhnlichen einzigen Vorstellung kommen, so verschweige man ja den Namen des Autors, denn fällt sie durch, so müsste, bei aller Klassicität der Komposition, natürlicher Weise der Dichter die Schuld tragen, und möchte sie Furore, so dächte ohnehin kein Mensch an ihn, oder bei der Vertheilung des Lorbeers käme auf seinen Antheil höchstens — eine Blattlaus.

Jedenfalls rathe ich meinem Dichter, sobald sein Buch fertig ist, dasselbe seinem Komponisten mit der Bitte zu übergeben, dasselbe durch seine zahlreichen Gönner, durch Frau und Grossmutter, durch Vettern und Basen erst korrigiren zu lassen, ehe er seine Töne darüber giesst. Ich habe Grund, zu vermuthen, dass der Komponist auch ohne diese Bitte jene Vorsichtsmassregel würde ergriffen haben! Auf jeden Fall aber würde sich der Autor durch dieses Verfahren grossen Verdruss und Verantwortlichkeit für die Zukunft ersparen.

Will man aber jedes Risiko kurzweg abschneiden

Digitized by Google

und den sichersten Weg gehen, so bediene sich der Dichter einer kleinen Mystifikation. Er lasse nämlich sein fertiges Buch in's Italienische oder Französische übersetzen, lasse es darauf einige Zeit im Kamine recht durchräuchern und stelle es dann so an, als wenn sich das Manuskript im Nachlasse eines *Corneille*, *Fontenelle*, *Abbate da Ponte* oder *Metastasio* vorgefunden hätte. Dann verwandle er es wieder in's Deutsche, und ich wette, dass unsere Komponisten grosse Summen daran setzen würden, sich diesen Text zu erwerben. Auch entginge dadurch mein Dichter der Gefahr eines Propentionskrieges mit den Manen oder Erben *Schiller*'s oder *Ofterdingen*'s (des muthmasslichen Sängers der Nibelungen), aus deren Werken ich meinen Stoff genommen. Sapienti sat!

Neue Musikalien.

Der Traum der ersten Liebe, von *E. Gmönl*, für Sopran oder Tenor und Piano, komponirt von *H. Truhn*. Op. 95. Preis 12½ Sgr. Berlin, bei *Schlesinger*.

Das schöne Gedicht ist vom sinnigen Komponisten gut wiedergegeben und aufgefasst, und ein Sänger, der Gefühl hat, wird damit, besonders im häuslichen Kreise, effektuiren. Dass der Komponist im 29. Takte, und bei dessen Wiederkehr, die Quinte statt der Quarte vom Sänger anschlagen lässt und dadurch die abgedroschene italienische Phrase vermeidet, ist sehr zu loben.

Der Kontrabass. Lied für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianoforte- und obligater Kontrabassbegleitung von *A. Müller*, grossherz. hess. Concertmeister. Pr. 12½ Ngr. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*.

Eine erheiternde und wirksame Kleinigkeit, die wir zur Belustigung und als Kuriosität gern empfehlen, es behält immer etwas Komisches, die Vorzüge des groben Kontrabasses und seine verschiedene Anwendung in Gefühlsausdrücken gepriesen zu hören. Im 25. Takte soll die zweite Bassnote wohl C heissen. Der 31. und 35. Takt des Nachspieles ist etwas steif in der Bassbegleitung.

Lied aus der Oper: „Der Waffenschmied", von *A. Lortzing*, für das Pianoforte übertragen von *F. L. Schubert*. Pr. 5 Ngr. Ebendas.

Die Uebertragung des beliebten Liedes ist wirksam und geschickt gemacht. 10.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Concert zur Unterstützung der Nothleidenden in den sächsischen Fabrikbezirken, Sonnabend, den 3. Juni, im Saale des Gewandhauses, veranstaltet von *Livia Frege*, *Jul. Rietz*, *Ferd. David* und *Heinr. Behr*. — „Im Hochland", Ouverture von *N. W. Gade*. — Recitativ und Arie aus „Figaro" von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schwarzbach*. — Introduktion und Variationen über ein schottisches Thema, für die Violine, komponirt und vorgetragen von *Ferdinand David*. — Sextett aus „Don Juan" von *Mozart*. Anna, *Livia Frege*; Elvira, Fräul. *Schwarzbach*; Zerline, Fräul. *Stark*; Ottavio, Herr *Widemann*; Masetto, Herr *Stürmer*; Leporello, Herr *Behr*. — Rondo brillant für Pianoforte mit Orchester von *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Op. 29), vorgetragen von Herrn Prof. *J. Moscheles*. Lieder von *Rietz* und *Mendelssohn* mit Begleitung des Pianoforte, gesungen von *Livia Frege*. — Symphonie mit Chören über *Schiller*'s Lied „An die Freude", von *L. van Beethoven* (Nr. 9, Dmoll). Die Soli gesungen von Fräul. *Schwarzbach*, Fräul. *Stark*, Herrn *Widemann* und Herrn *Behr*. Die Chöre ausgeführt von den Mitgliedern der Singakademie, dem Männergesangvereine und von dem Thomanerchor.

Gewiss ein bedeutendes, interessantes Programm. Auch konnten die weiten Räume des Gewandhaussaales die Zuhörer kaum fassen. — *Gade*'s Ouverture, welche den Reigen eröffnete, lässt sein Talent nicht verkennen, steht aber an Schwung und Bedeutung der Gedanken seinen anderen Werken etwas nach. — Fräul. *Schwarzbach* sang die Arie der Gräfin mit warmem Ausdrucke und klangvoller Stimme. Selten hört man den Triller technisch so vollendet ausführen, wie von dieser jungen, talentvollen und anmuthigen Sängerin; möchte sie ihn immer nur da anwenden, wo er ästhetisch berechtigt erscheint, in freudigen, scherzhaften, neckisch-übermüthigen Stimmungen z. B.; in ein schwermüthiges Adagio, das um verlorene Liebe und Treue klagt, gehört er auf keinen Fall. — Herr Concertmeister *David* spielte seine interessante Komposition mit gewohnter Virtuosität. — Das Sextett aus Don Juan war, wie das Programm zeigt, sehr gut besetzt und wurde vortrefflich ausgeführt. — Herr Prof. *Moscheles* brachte eine allerliebste Einleitung zu dem Rondo über das erste Motiv aus dem Lobgesange von *Mendelssohn*. — Frau *Livia Frege* sang das *Rückert*'sche „Was singt und sagt ihr mir, Vögelein von Liebe", das v. *Eichendorff*'sche „Elfe", beide von *Rietz* komponirt, und das *Lenau*'sche „An die Entfernte" von *Mendelssohn*. — Genannte Dame besitzt eine ganz besondere Gabe des objektiven Ausdruckes, indem sie ihrer Stimme nicht allein im Ganzen eine dem jedesmaligen Charakter des Liedes angemessene Klangfarbe zu ertheilen, sondern auch alle einzelnen Nuancen darnach abzumessen versteht. Dies zeigte sich am meisten in der Elfe: „Bleib' bei uns! wir haben den Tanzplan im Thal", wo eine ganz andere Sängerin aufgetreten zu sein schien, so zart, leicht, duftig elfenhaft klang das Lied, das der Komponist übrigens mit ausserordentlichem Glücke aufgefasst und in Tönen wiedergegeben hat. —

Den zweiten Theil füllte die neunte Symphonie mit Chören von *Beethoven* aus, dieses tiefsinnigste, geheimnissvollste Werk des grossen Meisters, das er sei-

Google

nen Freunden hinterlassen zum immerwährenden Studium. — Nachdem er die Leiden seiner Seele erzählt, wollte er sich zu dem Liede an die Freude erheben! Der Arme! Er überschaute sie wohl in seiner glühenden Fantasie, aber er empfand sie nicht im gequälten Herzen. Er malte seinem brennenden Durste in der Einbildungskraft den Becher mit dem labenden Trank vor, aber das Bild löscht den Durst nicht. So empfinden auch wir in diesem letzten Satze die *Schiller*'sche Freude nicht, sondern im Gegentheil den tiefen Schmerz über den hohen edlen Meister, der das Glück so sehr verdiente und es so wenig rein genossen hat! —

Das so überaus schwere Werk wurde sehr gut ausgeführt, namentlich auch die Soli und Chöre. Herr Kapellmeister *Hirtz* dirigirte mit Umsicht und Sicherheit.

Kassel. Von Anfang Jänner bis Ende April 1848. Obwohl wir durch das Engagement der Fräul. *Walter* und des Herrn *Francke* (über welche beide Künstler in Nr. 2 d. Jahrg. d. Bl. berichtet worden ist) neue schätzbare Kräfte für unsere Oper gewonnen haben, so sind dieselben doch bis jetzt bei Weitem nicht so häufig und mannigfach verwendet worden, als es bei dem ansehnlichen Gehalt, welchen Beide beziehen, wohl zu erwarten, und bei dem ungewöhnlichen Interesse, das Frl. *Walter* hinsichtlich ihrer ausgezeichneten Stimmmittel und musikalischen Begabung hier fortwährend erregt, in Bezug auf diese letztere vornehmlich zu wünschen gewesen wäre. Das Repertoir ist namentlich durch wiederholtes Unwohlsein des Herrn *Francke* häufig gestört worden. Neu einstudirt wurden seit dem Engagement der erwähnten beiden Künstler Titus, die Hugenotten, die Kreuzfahrer und Otello. Fräul. *Walter* leistete als Valentine in den Hugenotten Ausgezeichnetes, und auch Herr *Francke* verdiente die ihm gewordene Anerkennung. Desgleichen waren im Titus die Leistungen der Damen *Walter* (Sextus), *Eder* (Vitellia) und *Molendo* (Servilia) vortrefflich, abgesehen davon, dass Frl. *Molendo* die Einzige war, welche die wohl mit Recht zu fordernde Pietät für *Mozart* auch diesmal bewährte und seine Musik nicht durch alltägliche Verzierungen zu modernisiren versuchte. Frl. *Walter* erlaubte sich in dieser Beziehung zwar nur sehr wenige Zusätze, aber mit Rücksicht auf den Standpunkt ihrer künstlerischen Bildung und Einsicht hätten wir auch diese nicht erwartet. Herr *Francke* sagte uns als Titus mehr in der zweiten, als in der ersten Aufführung zu.

Bei den für erste Tenorpartieen gegenwärtig noch ausreichenden Stimmmitteln, welche Herr *Francke* besitzt, entwickelt er im Allgemeinen eine gute Gesangbildung und viel musikalische Sicherheit; dagegen scheint es ihm schwer zu werden, sich in eine Rolle ganz hinein zu leben und sich überhaupt zu einem künstlerischen Ideal zu erheben; sein Vortrag ist in der Regel zu derb und entbehrt zu oft der angemessenen und geschmackvollen Nuancirung. Nicht selten kokettirt er mit seinem an sich schönen und starken Falsett, das er indess auf Kosten seiner Tiefe hervorhebt, und mit dem Triller, bei dessen Ausführung er es ehrlich meint und nicht, wie bekanntlich so viele Sänger, darauf ausgeht, das Publikum zu täuschen. Dennoch können wir nicht sagen, dass uns die Ausführung desselben ansprach, noch weniger, dass wir sie herbeiwünschten; denn sie ist zwar sicher und deutlich, aber weder leicht, noch graziös genug.

Im Vergleiche gegen andere Sänger ist Frl. *Walter* mit Verzierungen jeder Art um so sparsamer; sie macht nur die Nöthigste, wohl wissend, dass ihr überaus reicher Stimmfonds und ihr potenzirtes Gefühl allein schon geeignet erscheinen, einen enthusiastischen Beifall hervorzurufen, mit welchem sie denn auch nicht selten wahrhaft überschüttet worden ist, und zwar vorzugsweise in den Concerten, in welchen sie entwickelte und deren wir weiter unten gedenken werden. Die Auffassung der Kompositionen von Seiten dieser Sängerin ist geistreich und lebensvoll; sie entwickelt bei Ausführung derselben nicht selten einen wahrhaft verschwenderischen Aufwand von Stimme. Kompositionen von oberflächlichem Gehalte weiss die Künstlerin auf eigenthümliche Weise interessant zu machen. Wenn man einen Unterschied zwischen dramatischen und lyrischen Sängern gelten lassen will, so gehört Frl. *Walter* in die Kategorie der Ersteren. Bei allen den hier erwähnten Vorzügen können wir uns jedoch mit der Gesangsweise der geschätzten Künstlerin nicht in allen Stücken einverstanden erklären. So sondern sich beispielsweise ihre Stimmregister bisweilen zu auffallend und die Tonverbindung ist so zu sagen eine mehr äussere (durch den Athem allein bewirkte), als innere (durch die möglichste Ausgleichung des Klanges der auf einander folgenden Töne erzeugte), und ausserdem berührt mitunter ein allzu lautes Erfassen einzelner, dem Anscheine nach weniger ergiebiger Töne unser Ohr nicht vollkommen wohlthuend. Indem Frl. *Walter* sich mit grosser Liebe dem Ernsten, Edelsten und Höchsten zuwendet, verschmäht sie alle Tändeleien, jedoch mit Rücksicht auf ihren dramatischen Wirkungskreis zu sehr. Denn es gibt bekanntlich viel Opernmusik, die fast Alles verliert, wenn man ihr dergleichen modischen Flitter abstreift. Aus dem, was wir hier und in unserem vorigen Bericht über Frl. *Walter* gesagt haben, erklärt sich wohl hinlänglich, dass die Künstlerin sich mit besonderer Vorliebe dem Ernsteren zuwendet, das sie in der That sehr wirkungsvoll vorträgt. Zu wünschen hätten wir übrigens noch, dass die geistreiche Sängerin ihre interessante Individualität in einzelnen Partieen mehr unterzuordnen geneigt wäre.

Von den noch übrigen, während des oben bezeichneten Zeitabschnittes auf das Repertoir gelangten Opern heben wir nur diejenigen heraus, welche die beste Aufführung erfahren haben, und gedenken daher blos derjenigen Künstler, deren Darstellung wir als vorzüglich gelungen bezeichnen können. Als solche nennen wir das Nachtlager (darin zeichneten sich vortheilhaft aus Frl. *Molendo*, Gabriele, Herr *Biberhofer*, Jäger; Herr *Hagen*, Gomez); den Postillon von Lonjumeau (Frl. *Eder*, Madeleine); den Barbier von Sevilla (Frl. *Eder*, Rosine; Herr *Birnbaum*, Bartolo; Herr *Biberhofer*,

Figaro); Norma (Frl. *Walter*, Norma; Frl. *Molendo*, Adalgisa; Herr *Hagen*, Sever); Stradella (Frl. *Molendo*, Leonore; Herr *Francke*, Stradella); Fidelio (Frl. *Walter*, Fidelio; Frl. *Molendo*, Marzelline; Herr *Föppel*, Rocco); der Freischütz (Frl. *Walter*, Agathe; Frl. *Molendo*, Aennchen; Herr *Hagen*, Max; Herr *Föppel*, Kaspar); Romeo (Frl. *Walter*, Romeo; Frl. *Eder*, Julia; Herr *Hagen*, Tibald), Czaar (Frl. *Eder*, Marie; Herr *Biberhofer*, Czaar; Herr *Birnbaum*, van Bett), Robert (Frl. *Molendo*, Alice, Frl. *Eder*, Isabelle; Herr *Francke*, Robert; Herr *Föppel*, Bertram)

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Am 30. April d. J. starb zu Frankfurt a. M. *Eduard Lehmann* in einem Alter von 36 Jahren. Von diesem wissenschaftlich gebildeten und geistreichen Manne sind mir folgende biographische Data bekannt, die ich seinen zahlreichen Freunden im Auslande mittheile.

Lehmann wurde zu Hildesheim geboren und war der Sohn wohlhabender und gebildeter Eltern. Mit Erhebung sprach er von seinem Vater, von seiner Mutter aber wie von einer Heiligen, und oft pflegte er zu sagen: Ich bin nur der Schatten von dem Geiste meines Vaters. Obgleich er Wissenschaften mit den besten Erfolgen trieb, so war es doch hauptsächlich Musik, die an des Jünglings lebendiger Seele haftete, weshalb er sie auch später zu seinem Erwerbszweige machte. Hätte *Lehmann*'s Erziehung in dem Maassstabe fortgesetzt werden können, wie sie begonnen hatte (denn sein Vater verlor sein ganzes Vermögen und der Mutter blieb nur eine kleine Pension), so hätte er bei seiner für alles Schöne empfänglichen Seele und seinen Talenten eine Zierde des Katheders werden müssen. Vielleicht verhinderte ihn seine Leidenschaft zur Tonkunst, die er unter *Sutor* in Hannover und unter *Griepenkerl* in Braunschweig studirte, darüber nachzudenken, dass er berufen war, als Theolog oder Jurist eine bedeutende Stellung einzunehmen. Sicher aber rechten seine Freunde mehr mit der Wendung seines Schicksals, als er es selbst gethan hat, da er, die Schöpfungen musikalischen Klassiker mit Begeisterung aufnehmend, glücklich in seinem Berufe war. In Braunschweig vergass er über den Genuss seiner Kunst diesen Wermuthbecher, da er mit einer Munterkeit, die so oft die Begleiterin des wahren Talentes ist, für einige gute Groschen und den Freitisch Klavierunterricht gab und sein Loos dennoch ein beneidenswerthes nannte. Viel zu seinem praktischen Fortschritte in der Musik trug die Braunschweiger Oper und sein Umgang mit Sängern bei, deren Correpetitor er bald wurde, welchem undankbaren Geschäft sein immer reger Humor wieder mit Reizen umwand. Wahrscheinlich reifte hier sein Entschluss, sich ganz dem Gesangsunterrichte zu widmen, welches eine um so schwierigere Aufgabe war, da er nur wenig Stimme hatte. In welchem Umfange er aber jenes Problem löste, bewiesen seine glänzenden Erfolge in Frankfurt a. M., und oft musste er den Scherz seiner Freunde hinnehmen, die von ihm sagten, er sei aus demselben Grunde ohne Stimme ein grosser Sänger, aus welchem *Rafael* auch ohne Hände ein grosser Maler geworden wäre. Von Braunschweig zog er nach Hamburg, wo er die Bekanntschaft des ehrenwerthen Kapellmeisters *Krebs* machte, dessen Einflüsse auf seine Gesangsbildung er öfter dankbar erwähnte.

Obgleich der Musik ganz ergeben, vergass *L.* doch auch nicht der Literatur, wovon seine scharfe Feder, namentlich im Felde der Kritik, vielfache Proben ablegte. Als *Oettinger* Hamburg verliess, übernahm *L.* die Redaktion des Argus, in welcher Zeit er die Anmaassung in der That mit Argusaugen verfolgte, aber darin auch manches stille Verdienst an's Tageslicht zog. In dieser Stellung blieb er bis im Jahre 1839, von welcher Zeit an ihm als Reisegefährte und Geschäftsführer *Ole Bull*'s ein neuer und interessanter Lebensabschnitt erblühte. Auf diesen vielbewegten Reisen durch Deutschland fesselte ihn in Wien die italienische Oper und in Pesth die vortreffliche Sängerin *Marie Bauck*, welche bei der dortigen Oper engagirt war und im Jahre darauf seine Gattin wurde. In Mannheim wurden beide Künstler, Madame *Lehmann Bauck* als Primadonna, ihr Gatte als Hofgesanglehrer angestellt. Madame *Lehmann*, eine geborene Frankfurterin und fast noch als Kind bei der dortigen Oper engagirt, würde jetzt noch in der Blüte ihrer Leistungen stehen, wenn ihre zarte Konstitution sie nicht bewogen hätte, dem Theater zu entsagen. Aus diesem Grunde siedelten sich beide Gatten in Frankfurt an, wo *Lehmann* durch *Paschek*'s Einfluss sogleich in die ersten Häuser eingeführt wurde. Leider hemmte der Tod die fernere Entwickelung einer Carrière, um welche ihn die Schaar der Frankfurter Gesanglehrer beneidete. Er starb im Hause Goethe.

Lehmann war ein liebenswürdiger Gesellschafter, seine Suade, von dem glücklichsten Humor belebt, war oft hinreissend, und es gab nicht leicht einen Gegenstand im Bereiche des Wissens und der Kunst, über welchen er nicht Aufklärungen zu geben wusste. Mit Aufopferung gefällig gegen den Freund, leicht versöhnt mit dem Feinde, den ihm seine Freimüthigkeit zuzog, theilte er sein Leben zwischen rastloser Arbeit und seinen häuslichen Pflichten. Mit einer besonderen Schärfe des Urtheiles wusste er den Nagel auf den Kopf zu treffen, und vorzüglich Gesangstalente aufzufinden und zum Bewusstsein zu entwickeln. Die wahrscheinliche Ursache seines frühen Todes war die leidenschaftliche Lebendigkeit, mit der er Alles ergriff, und eine beständige Aufregung, welche seine Kräfte vor der Zeit aufrieb. Er hinterlässt eine trostlose Wittwe und ein liebenswürdiges Mädchen.

C. G.

FEUILLETON

Bei dem grossen Eintrachtsfeste, das am 21. Mai zu Paris auf dem Marsfelde gefeiert wurde, war auch die Musik in ausgezeichneter Weise vertreten. Besonders thaten sich die Orpheonisten mit ihren patriotischen Liedern hervor. (Das Orphéon

Digitized by Google

ist eine grosse Volkssingeanstalt, die von dem bekannten *Wilhem* ins Leben gerufen wurde und jetzt unter der Leitung *Hubert's* steht.) Nicht minderen Beifall fanden eine Anzahl „Chansons montagnards" — wahrscheinlich Pyrenäensänger, wie sie vor mehreren Jahren ganz Europa durchzogen. Wenigstens war das Pyrenäendepartement bei dem Feste selbst durch besondere Abgeordnete vertreten.

Was ein Thé dansant ist, weiss Jeder, was aber ist eine „Valse dansante"? Herr *Theodor Döhler* muss es wissen, von ihm sind als Opus 47 erschienen: Les Sirènes, valses dansantes.

In Danzig wurde am Charfreitage ein neues Oratorium von dem dortigen Organisten und Musikdirektor *F. W. Markull* „Das Gedächtniss der Entschlafenen" aufgeführt. Unter den Solosängern war auch der Bassist *Dettmer* aus Dresden, der auf der dortigen Bühne eine Reihe von Gastrollen mit grossem Beifall gegeben hat.

Wie die Wiener Zeitschrift für Musik etc. meldet, ist der Flötenvirtuos *Sussmann* in Petersburg gestorben.

Der Violinvirtuos *August Möser* aus Berlin (Sohn des pensionirten Kapellmeisters *Karl Möser*) hat Portugal durchreist und namentlich in Lissabon vielen Beifall geerntet. Von der Königin erhielt er, wie man hört, den Christusorden. Er will, wenn er ganz Portugal durchzogen hat, nach Brasilien gehen; die alte Welt hat der junge Mann so ziemlich schon ausgebeutet.

In Frankfurt a. M. hat der Violinist *Apollinar von Kontski*, aus Paris, mit grossem Beifall Concert gegeben. Namentlich überraschte die von ihm erdachte gleichzeitige Anwendung des Bogens und des Pizzicato — er nennt es Pizzi Arco. — Die interessante Künstlerfamilie *Kontski* lebte früher in Wien und bestand aus nicht weniger als fünf musikalischen Geschwistern: *Anton* und *Stanislaus*, Pianisten, *Eugenie*, Sängerin, *Karl* und *Apollinar*, Violinisten. Im Jahre 1834 verliessen sie Wien und wendeten sich später nach Paris. — *Anton v. Kontski* hat auch Pianoforte-Etuden herausgegeben. — Vergl. die Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrg. 1833, S. 396. 666; 1834, S. 160. 590 fg.; 1835, S. 233; 1836, S. 300; 1839, S. 153 u. s. w.

Die Frankfurter Liedertafel schlägt vor, sämmtliche deutsche Gesangvereine möchten Concerte für Erbauung der deutschen Flotte geben, und zwar so lange, bis ein Fahrzeug von diesem Ertrage gebaut werden könne, das dann den Namen „Der deutsche Barde" führen solle.

In *Freiberg*, den 2. Juni, Concert zum Besten der brotlosen Arbeiter im Erzgebirge, unter Leitung des Musikdirektors *Anacker*. Programm: *Cherubini's* Ouverture zum Wasserträger. — Pianofortconcert von *Beethoven* (gespielt von Fräulein *Marie Becker*). — Soldatenchor aus dem Wasserträger. — der Bergmannsgruss, Kantate von *Anacker*. — Das erwähnte Frl. *Becker* ist wahrscheinlich eine Verwandte (vielleicht eine Schwester) des Komponisten *Julius Becker*, der, so viel wir wissen, aus Freiberg stammt.

In Bremen hat sich das Theater-Comité am 15. Mai für insolvent erklärt und die Gehaltszahlungen eingestellt. Die Gesellschaft wird auf Theilung weiter spielen. — Auch in Dresden werden die Mitglieder des Hoftheaters auf einige Zeit nur die Hälfte ihrer Gehalte bekommen. — In Breslau ist das Theater am 10. Mai geschlossen worden. Nach einem Uebereinkommen zwischen der Direktion (den Herren *Reimann*, *Nimbs* und *Kiessling*) und den Mitgliedern übernehmen die Letzteren das Theater vom 1. Juni bis 1. Oktober d. J. für eigene Rechnung. Mit dem 1. Oktober tritt die bisherige Direktion wieder ein. — *Tichatschek*, der jetzt in Hamburg gastirte, erhielt einen Abend auf seinen Antheil (ein Drittel der Einnahme) vier Mark.

Spohr hat die Friedensklasse des preussischen Ordens „pour le mérite für Künste und Wissenschaften" erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

So eben sind bei **C. A. Schwetschke & Sohn** in Halle erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schullieder
für zwei, drei und vier Stimmen
von ***Karl Greger.***
gr. quer 4. geh. 9 Sgr. (32 Kr. rhein.)

Diese Sammlung enthält 91 höchst gelungene Original-Kompositionen und wird allen Gesanglehrern eine sehr willkommene Gabe sein.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig ist erschienen:

Kurzes Verzeichniss sämmtlicher vom Anfang 1844 bis Ende 1847 in Deutschland und den angränzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen, mit Angabe der Verleger und Preise,
in alphabetischer Ordnung zusammengestellt
von **A. Hamsch.**
Erste Hälfte (A—K). Preis 24 Ngr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartetten für 2 Viol., Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe. **Heft 6.** Subscriptionspreis 1 Thlr.
(Alle Musikalienhandlungen nehmen noch Subscription an.)

Im Verlage von **G. W. Körner** in Erfurt ist so eben erschienen:

Rinck-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung. Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den bedeutendsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. Den Manen dieser unsterblichen Meister geweiht und als Bildungsmittel zur fleissigen Uebung empfohlen. 3 Thlr. Heft 4 à 10 Sgr.

Im Verlage von **Fleemer & Comp.** in Minden ist erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Neumann, H., „Frisch auf, das Schwert zur Hand" für den Männerchor (Trompeten, Hörner, Posaunen, Tuba und Pauken ad lib.). 5 Ngr.
— — Gratulationsmarsch mit Gesang zum Einzuge der Göttinger Studirenden am 6. Mai 1848. Mit Pianoforte. 5 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juni. Nr. 24. 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Kassel. — Neue Musikalien. — *Feuilleton.* — *Ankündigung.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers

Kurpredigt!

„Wenn nicht alle Zeichen trügen, so gehen wir in der Musik einem anderen Stadium der Entwickelung entgegen!“ Möglich, oder vielmehr gewiss; denn jedes Ding auf Erden hat seinen Fortgang, es wird also die Kunstentwickelung nicht davon ausgeschlossen sein. Aber wann und wie? Oder befinden wir uns vielleicht gar schon in einem solchen neuen Stadium? Oder eher vielleicht im Momente, wie wir sagen, in einer Uebergangsperiode, um eine beliebte Ausdrucksweise beizubehalten?

Das zu beantworten, dürfte allerdings nicht so ganz leicht sein! Denn wie liesse sich im Betreff eines Weges angeben, den wie vielsten Theil desselben man zurückgelegt habe, so lange dessen Länge, dessen Ende noch unbekannt sind? Es geht uns hier, wie dem Schiffer, der auf einer Entdeckungsreise sich befindet, wie dem Wanderer, dem die Entfernung seines Zieles fremd ist. Nichtsdestoweniger aber möchte es doch wohl unter Umständen gewisse Kennzeichen geben, aus denen Beide die grössere oder geringere Nähe des Endpunktes ihrer Fahrten mit mehr oder weniger Gewissheit entnehmen können. Auch wir wollen uns daher hinsichtlich unserer oben aufgeworfenen Fragen nach solchen Kennzeichen umsehen; möglich, dass wir deren finden, aus welchen wir mit einiger Zuverlässigkeit die gewünschten Antworten zu schöpfen im Stande sind.

Werfen wir z. B. einmal einen kurzen Blick auf jene vergangene Periode, in welcher vorzugsweise die Polyphonie des Gebietes der Musik sich bemächtigte, unter stetiger und mächtiger [illegible], bis sie endlich in technischer und ästhetischer Hinsicht in dem Heroen *Bach* ihre äusserste Kunsthöhe erreichte und dann in *Händel* ihre Popularisirung erfuhr, so gewahren wir bald, wie neben und zur Seite der ächten Kunst die Ausartung auftauchte, sich von ersterer das Leichtere, die Technik nämlich, anzueignen wusste, diese zwar mit grosser Mühe und Ausdauer, aber mit desto geringerem Geiste kultivirte, und so den eben so ewigen als geistlosen Pedantismus hervorbrachte, der in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis in das laufende hinein sich wichtig machen durfte, der unfähig, das Wesen der Kunst zu erfassen, an der äusseren Form derselben herumklaubte und die bekannte Papiermusik schuf: Tintenkleksmusiken, mechanische Notenkunststückchen fürs Auge, aber in ästhetischer Beziehung grossentheils ohne Geist, ohne Seele, daher ohne Leben und Gemüth.

Kein Wunder indess, wenn dergleichen auf die Dauer nicht munden wollte, wenn man sich von solchen Rechenexempeln abwandte und bessere Kost suchte. Und siehe, zur guten Stunde war wiederum die Monophonie erschienen, lieblich, frei und einschmeichelnd. Zunächst mit *Haydn*, mit *Mozart*, endlich triumphirend mit *Rossini* und durch diesen sodann zur Alleinbeherrscherin des musikalischen Geschmackes erhoben. *Rossini* und seine Nachfolger wurden die Helden des Tages, die Geschmacksrichtung wandelte sich, im Vergleich mit der früheren, förmlich in ihren Gegensatz um, so sehr, dass selbst die grösste Ungerechtigkeit gegen die Leistungen der vergangenen Periode sich als unscheinender Beweis von höherer Kunstbildung geltend zu machen versuchen durfte. Voll Jubel über die neue Erscheinung, schüttete man das Kind mit dem Bade aus und selbst *Bach* und die übrigen Heroen jüngst vergangener Zeit lagen bald in der musikalischen Rumpelkammer.

Nachdem in dieser Weise die Monophonie mit starker Hand das Szepter ergriffen, war es natürlich, dass sie nach allen Seiten ihr Reich auszudehnen suchte. Und so eröffnete sie denn dem modernen Virtuosenthume seine glänzende Bahn, welches bei zunehmendem Wachsthume bald eine schwindelnde Höhe, und in der ausgebildetsten Individualisirung seinen äussersten Glanzpunkt erreichen sollte.

Gerade diese Individualisirung aber, das Bevorzugen der Kunstsubjectivität, das Emporheben der Meinung über den Begriff war es, welche jenes ungemein rasche Umsichgreifen des Virtuosenthumes, jene in den letzten Decennien stattgehabte Verbreitung des Concertwesens hervorrief und begünstigte, überhaupt jene enorme Verallgemeinerung des gesammten musikalischen Kunstwesens herbeiführte, aus welcher wiederum bei der qualitativen wie quantitativen Verschiedenheit der Kräfte, die alle auf gleiche Weise eine Geltung zu be-

ansprechen sich berechtigt glaubten, der moderne Kunstdilettantismus sich herausbildete.

Allgemeiner ästhetischer Grundlagen grösstentheils bar und ledig, konnte dieser nur in der speziellen Kunstwirkung, im Effektuiren Heil erblühen, und so dürfen wir uns denn nicht wundern, wenn wir finden, dass eine nicht geringe Anzahl unserer heutigen Musiker von Fach, insbesondere aber fast die meisten unserer jetzigen Virtuosen zu dessen Bekennern zu zählen sind.

Diesem zudringenden Dilettantismus, mit ihm der Verallgemeinerung der Kunst, stemmte sich zwar schon früh, und wie ein Fels in wogender Fluth, der einzige *Beethoven* vermittelst des ganzen Schatzes seiner gewaltigen Kunstmittel entgegen, blieb aber isolirt und vermochte nicht den hereinbrechenden Schwall zu hemmen und in sein Bette zurückzuleiten. Vielmehr verbreitete sich dieser bis zu unseren Tagen fortwährend und verflachte und versumpfte die Kunst.

Dem durch die Kunstsubjektivität auf's Feinste zugespitzten Geschmack aber genügte nun auch die bisherige allgemeine künstlerische Möglichkeit nicht länger, man wollte mehr, neue und noch nie dagewesene Effekte: Unerhörtes! Und so wurden Künstler und Virtuosen, die dem nachzukommen strebten, völlig über die Grenzen des Aesthetischen hinausgetrieben. Hatten sie schon vorher sich im chromatischen, blos akkordzerlegenden, tieferer Auffassung entbehrenden Tongeklingel verloren, so musste nun, als dies nicht mehr ausreichte, die sogenannte Bewegung des Technischen an die Spitze treten, und die Melodie ging ganz und gar über und unter im Rouladengeprassel, in Saltomortales und burleskem Figurenkram.

Ja, nebenbei wollte es seitdem sogar auch für Kunst gelten, durch eine der Natur der einzelnen Tonwerkzeuge zuwiderlaufende Behandlungsweise diese zu ganz anderen, ihrem Charakter entgegengesetzten zu machen, so dass z. B. der Geiger auf seinem Instrumente Trompeten klänge, der Posaunist Horntöne hervorbringen, der Pianist auf dem seinigen singen will.

So wie im Ausartungsstadium der obenerwähnten früheren Periode die geschriebene Note es wagen konnte, sich als Kunstwerk zu produciren, so durften nunmehr, bei dem im Verlaufe der jetzigen eingeführten Missgeschmacke, die Organe des Virtuosen, welchen bei der musikalischen Technik natürlich die Hauptrolle zufällt, vorzugsweise sich geltend machen und die Bewunderung in Anspruch nehmen.

Es wurden Musiken aufgeführt, deren höchster Genuss im Anschauen der Gelenkfertigkeit des Virtuosen bestand. Also wiederum Augenmusik, wenn gleich anderer Art: Seiltänzereien und Jonglerien, blosses Kokettiren durch die Mittel, statt Erreichen des Zweckes. Mit einem Worte: Kunststücke anstatt der Kunstübung.

Schlimmer aber kann es nicht kommen.

Und somit befänden wir uns denn wohl muthmasslich am Schlusse unserer jetzigen Kunstperiode.

Denn bereits die Zeitgenossen sind des bisherigen fahlen unerquicklichen Treibens allgemach satt und müde geworden, haben theilweise sogar den Blick wieder rückwärts geworfen und den Kunstheroen der früheren Periode ihr Auge zugewendet, jedenfalls aber begonnen, sich nach einer besseren Zeit zu sehnen. Aber noch ist der Messias nicht erschienen, der das Werk der Erlösung vollbrächte.

Was man übrigens in dieser Beziehung in Deutschland längst, aber langsam gefühlt, und nur schüchtern und heimlich sich in die Ohren zu flüstern wagte, anstatt frei mit der Sprache herauszurücken und frisch und frei schaffend mit einer Abhilfe hervorzutreten, — das ging den regsamen Franzosen mit einem Male auf; Gedanke und That war Eins bei ihnen. Des bisherigen Kunsttreibens überdrüssig, verlangten auch sie nach anderer Musik, und siehe, *David* und *Berlioz* boten sich ihnen und wurden jubelnd empfangen.

Eine andere Musik! Aber eine bessere oder überhaupt nur eine neue?

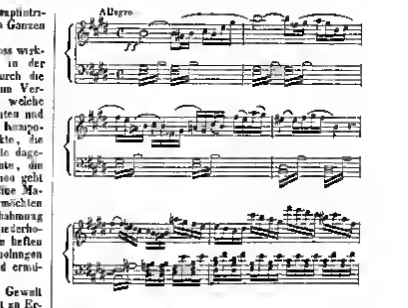
Wir werden sehen. *Hdt.*

RECENSION.

Zum Gross-Admiral. Komische Oper in drei Akten; nach dem Französischen bearbeitet von *Albert Lortzing*. Vollständiger Klavierauszug von *F. L. Schubert*. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*. Pr. 7 Thlr.

Lortzing besitzt das in Deutschland so seltene Talent, sich bühnenwirksame Operntexte selbst bereiten zu können. Was das bedeutet, zeigen die Opern, zu denen er die Bücher von Andern erhalten. Diese sind gänzlich von den Bühnen verschwunden. Den Text zu vorliegender Oper, irren wir nicht, vom Komponisten nach einem zweiaktigen Lustspiele bearbeitet, das zu Anfange dieses Jahrhunderts unter dem Titel: Heinrich's IV. Jugendjahre öfter auf den deutschen Bühnen gegeben wurde, hat das grosse Verdienst, nicht langweilig zu sein. Eine bedeutende Verwickelung weckt das Interesse gleich in den ersten Scenen. Man sieht eine liebende Gattin und Fürstin, die von ihrem Gemahl vernachlässigt wird, der seine Freuden ausserhalb und zwar immer an den anrüchigsten Orten aufsucht. Selbst an seinem Geburtstage zeigt er keine Theilnahme für das von Gattin und Hof veranstaltete Fest. Sein gefährlicher, ihn bestärkender und unterstützender Bundesgenosse ist der Graf Rochester. Ein Vertrauter räth nun der unglücklichen Fürstin, den Grafen zu gewinnen, um den Prinzen von seinen unprinzlichen Streichen abzubringen. Gewonnen wird der Graf durch das Versprechen, Lady Clara, die erste Hofdame der Fürstin, die er liebt, zur Gemahlin zu erhalten, wenn er das begehrte Werk vollbringt. So gefährlich die Aufgabe ist, verspricht er sie zu versuchen, und durch eine glücklich angelegte Intrigue, die zu interessanten und pikanten Situationen Anlass gibt, erreicht er endlich seinen Zweck. Ein Liebesverhältniss des Pagen des Prinzen mit der Tochter des Wirthes „Zum Grossadmiral", welche später als Nichte des Grafen erkannt wird, bil-

Google



det eine interessante Episode und hilft die Hauptintrigue zugleich als nothwendiger Bestandtheil des Ganzen schürzen sowohl als entwickeln.

Wie schon bemerkt, zeigt sich die Kenntniss wirksamer Bühnenmaximen des Bearbeiters gleich in der schnellen Exposition der Hauptverwickelung durch die ersten Szenen. Doch ermattet das Interesse im Verfolge dieses Aktes etwas, da die Intrigue, auf welche man gespannt worden, eigentlich erst im zweiten und dritten Akte aus- und abgesponnen wird. Der Komponist wollte mehrere Gesangstücke in diesem Akte, die Handlung aber nicht. Die beiden anderen Akte dagegen haben rasch auf einander folgende Momente, die Aufmerksamkeit wird in Athem erhalten, und man geht am Ende freundlich unterhalten von dannen. Eine Maxime bei Behandlung der Singtexte *Lortzing*'s möchten wir allen Librettodichtern dringend zur Nachahmung empfehlen, nämlich die langen Strophen. Wiederholungen in der Musik sind angenehm, denn sie heften die Hauptgedanken in's Gedächtniss. Wiederholungen derselben Worte hundertmal hinter einander sind ermüdend, unnatürlich und widerwärtig.

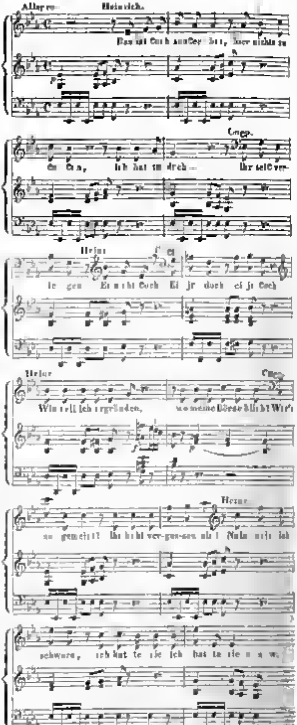
Als Komponist wird *Lortzing* nicht von der Gewalt des Genie's und tiefer musikalischer Gelehrsamkeit zu Erstrebung höherer Ideale angetrieben. Von einem heiteren Kunstsinn geleitet und mit einem glücklichen Talente bloss begabt, steuert er auf das leicht Begreifliche und ein tiefes Kunstverständniss der Hörer nicht in Anspruch nehmende Anmuthende an, und erreicht es meistentheils. Dabei hält er aber doch vorzugsweise an dem deutschen Elemente fest, und sucht sich der ausländischen Einflüsse zu erwehren. Seine Natur ist auf das Heitere und Komische angelegt, und darin gelingt ihm das Meiste und oft in bedeutendem Grade. Das Ernste dagegen, die tieferen Gefühle, die starken Leidenschaften liegen nicht in seinem Gemüthe. Daher fühlt man bei solchen Schilderungen in seinen Opern wohl den Willen, aber nicht die That; man merkt leicht, dass er hier nicht wirklich entflammt ist, sondern nur so thut. So ist z. B. auch in dieser Oper die Gemahlin Heinrich's ohne eindringliche Wahrheit des Charakters und Gefühles, Copp Movbrai dagegen, der joviale humoristische Gastwirth zum Grossadmiral, ein wirklicher Charakter, eigenthümlich, festgehalten und objektiv gezeichnet. Hiernach stellt sich nun der Werth der einzelnen Musikstücke auch gleich heraus. Die ernsthaften Arien und Duette gehen ohne merkliche Wirkung an der Seele vorüber, die heiteren und komischen Stücke dagegen erwecken warmes, lebhaftes Interesse. Zu der ersten Art gehört z. B. das Duett zwischen Catharine und dem Grafen Rochester. Er tritt mit folgender Rede auf:

Des Landes Stolz und schönste Zier zu schauen,
O hohes Glück, mit dem mein Tag beginnt,
Ist mir vergönnt, die edelste der Frauen
Zu fragen, ob sie huldvoll mir gesinnt!

Diesen Auftritt kündet folgendes Vorspiel mit ganzem Orchester fortissimo an:

Mit solchem Bombast eines noch dazu der Erfindung nach gewöhnlichen Conzerttutti tritt ein feiner und intriguanter Hofmann nicht in das Zimmer und vor eine hohe Fürstin und Frau. Das ist allenfalls Hohn eines triumphirenden Siegers über eine für immer macht- und einflusslos gewordene Fürstin, aber nicht Ansprache einer, die man wohl zu fürchten hat, und der man Ehrfurcht schuldet und zeigen muss.

Von so leichtfertigem, auf Charakter, Situation und daraus entspringender Gefühlsweise gar nicht Rücksicht nehmendem Hinwurf der Gedanken, wie sie eben im Augenblicke sich zuerst anbieten, ohne Prüfung, ob sie mögen, was sie sagen sollen und müssen, liefert der Jägerchor Nr. 4 ein weiteres Beispiel. Hofherren und Pagen treten, von der Jagd zurückkehrend, in demselben Zimmer auf, wo die Fürstin sich eben befand und deren Wohnzimmer gewiss in der Nähe ist. Nun drücken jene singend aus, dass die Jagd geendet und neue Fest- und Becherfreuden sie erwarten. Hier ist zunächst von einer Jagdlust eben so wenig eine Spur, als von der modificirten Aussprache der Gefühle feiner Hofherren und Pagen, so wie der Situation im königlichen Zimmer. Man hört einen gewöhnlichen rauschenden Theaterjubel, wie ihn gewöhnliche Bedienten, wenn sie im Freien unter sich wären, etwa ausdrücken würden. Aber Hofherren oder gewöhnliche Diener, sie würden in der Esdur-Stimmung ihrer Gemüther die neuen Freuden nicht, wie hier geschieht, in Cmoll anfangen,



zu empfinden, denn wir haben keine verlorene Freiheit zu bedauern, sondern eine neue zu erwarten. Da lässt sich kein Mollakkord in der Seele vernehmen. Nun geht aber bei der Vertheilung des Freudenbechers die Modulation gar nach Des-dur und F-moll! Wenn der Gedanke an einen guten Becher Wein die Leute aus Es-dur in die ferne und ungewohnte Des-dur und F-moll treibt, welche Tonarten und Modulationen bleiben dem Komponisten übrig, wenn er den Tumult, die wüthenden Kämpfe und Riesensprünge aus dem Grunde aufgewühlter Leidenschaften zu schildern hat? Die Tonmodulation ist das Analogon der Gemüthsmodulation, und nur wenn diese als mit jener genau übereinstimmend nachempfunden wird, entsteht das Gefühl der Wahrheit in dieser Beziehung. Ein Muster weiser Sparsamkeit der Modulation, fester Haltung innerhalb genau dem Gefühle angepasster Schranken ist — *Spontini*. Lange Perioden hindurch gebraucht er oft nichts als die gewöhnlichste Harmonie, erste, fünfte, vierte Stufe. Tritt dann ein unerwarteter Ruck, Riss, Sprung im Gemüthe ein, so hat er auch einen unerwarteten Akkord dafür, und die Wirkung ist ausserordentlich. Man untersuche in dieser Beziehung auch in allen *Mozart'schen* Opern die Stücke, die einfachere Charaktere und ruhigere Situationen und Empfindungen darstellen, und man wird sehen, welche einfache Harmoniefolgen er dabei durchgängig anwendet. Das erste Papagenolied z. B. bringt nichts als erste und fünfte Stufe, eine einfache Berührung der Ober- und Unterdominante, und damit gut. Wir haben uns bei diesem Punkte etwas aufgehalten, weil nicht allein *Lortzing*, sondern die allermeisten Komponisten am Allerhäufigsten gegen diese Regel sündigen und sich daher die Wirkung, insofern sie von der Harmonie und Modulation abhängt, unmöglich machen, und weil doch dieser Fehler so leicht zu vermeiden ist, wenn er dem Bewusstsein aufgegangen ist.

Ueber den Lebenswerth der *Lortzing*'schen Musik brauchen wir kaum zu sprechen, denn es ist schon oft geschehen, und das beste Zeugniss dafür ist die freundliche Aufnahme seiner meisten Opern auf allen deutschen Bühnen. Seine Lieder haben, ohne trivial zu sein, ein so volksthümliches Element in sich, dass sie in allen Köpfen und Herzen gleich hängen bleiben, und in der Wirklichkeit oder Erinnerung ertönend, die freundlichste Stimmung erwecken. Wer das nicht für ein grosses Verdienst gelten lassen will, mit dem wollen wir nicht streiten. Alle, die es versucht haben, eine Melodie in's Herz und in die Erinnerung des Volkes zu singen, wissen, wie schwer diese Aufgabe zu lösen. Aus den meisten seiner Ensemble's geht weiter ein dramatisch-musikalisches Talent hervor, das noch bedeutender ist, als Manche zugestehen wollen, welche die Schwierigkeiten nicht kennen, die der klaren und musikalisch auszubreitenden Fassung einer Menge kleiner, verschiedener Wortsätze zu einem angenehmen Ganzen sich entgegenstellen. Wir geben zum Beleg nur ein Beispiel, den Anfang des Finale's Nr. 11, wo der Prinz, im Gasthaus zum Grossadmiral, als Matrose verkleidet, die Zeche bezahlen soll und nicht kann, weil ihm die Börse gestohlen worden.

Allegro.
Heinrich.
Das ist Euch ausser Spiel, hier nichts zu
Geld, ich hab es doch — Ihr soll ver-
legen. Ei nicht doch. Ei ja doch ei ja doch
Heinr.
Wie soll ich ergründen, wo meine Börse blieb? Wir's
Heinr.
zu gemeist? Ich hab vergessen sie! Nein weiss ich
schwören, ich hatte sie ich hatte sie

Wir haben die Ueberzeugung, dass in *Lortzing* ein tieferes Talent wohnt, eine Schaffenskraft zu bedeuten

deren Werken noch, als er bis jetzt zu Tage gefördert. Vielleicht hält ihn nichts als zu schnelles Arbeiten davon ab. Wollte er einmal die Aufgabe sich höher stellen, mit grösserer Beharrlichkeit nach deren Lösung ringen, und unter dem von seiner Fantasie herbeigeschafften Stoffe strenger wählen, er würde sich nicht selbst übertreffen, denn das kann Niemand, aber er würde seine bisherigen Werke übertreffen, indem er sein Talent erweiterte. — Der Klavierauszug ist recht geschickt bearbeitet; er gibt überall das Wesentliche und ist daher doch leicht spielbar. *Du.*

NACHRICHTEN.

Kassel. (Fortsetzung.) Die Abonnementconcerte haben auch während des letztvergangenen Winters wieder in gewohnter Weise Statt gefunden. Von Symphonieen hörten wir darin: die achte von *Spohr* (zum ersten Male), die vierte von *Beethoven*, die vierte von *F. Ries* (zum ersten Male), die zweite von *H. Wichmann* (desgleichen), die sechste (sogenannte „historische") von *Spohr*, und die dritte von *Gade* (zum ersten Male).

Spohr's achte Symphonie steht zwar an Neuheit und Kraft der Gedanken gegen seine zweite, dritte und vierte offenbar zurück, sie wird aber dessenungeachtet den Freunden seiner Muse willkommen sein; denn auch in ihr tauchen wieder manche liebe Gestalten auf, die vornehmlich durch ihre reizende Gruppirung interessant werden.

Die zweite Symphonie von *Wichmann* enthält manches Gute und Effektvolle, hat aber den Erwartungen, welche wir nach der ersten hegen durften, nicht vollkommen entsprochen. Das Thema des ersten Satzes, der übrigens viel Kräftiges, Energisches enthält, ist für einen Symphoniesatz von zu geringer Bedeutung. Wie sehr der Komponist es sich auch angelegen sein lässt, dasselbe im Verlauf durch geschickte Verwendung interessant zu machen, so wünscht man dennoch einen anderen Gedanken herbei. Und so ist es auch mit den übrigen Sätzen; die Bearbeitung darin ist interessanter, als die Motive selbst. Der zweite und vierte Satz sind zu ausführlich gerathen, der erste ist der gerundetste. Einige wenige Härten ausgenommen, enthalten alle vier Sätze der Symphonie viel harmonisch Fliessendes und rhythmisch Belebendes. Vorzugsweise ansprechend ist der vierte Satz, weil sein Thema etwas Volksthümliches hat. Die in dem Werke enthaltenen Instrumentaleffekte sind zum Theil sehr bedeutend, dabei aber stets wohlklingend und mitunter originell.

Die dritte Symphonie von *Gade* zählen wir zu den schätzbarsten Instrumentalkompositionen der neueren Zeit; sie zeichnet sich durch sinnige Melodieen und Harmonieen von wohlthuendem Reiz vortheilhaft aus. Der Eindruck des Einen und Andern wird durch reiche und schöne Instrumentation erhöht. Dabei haben alle Sätze einen schönen Fluss, nur wird der Charakter einzelner Tongestalten bisweilen dadurch schwankend, dass der Komponist hin und wieder Harmonieen auf einander folgen lässt, welche Akkorde enthalten, die weiter von einander entfernt sind, als man gewöhnlich annimmt. So beispielsweise der auffallend schnelle Uebergang von Dur- zu gleichnamigen Mollakkorden.

Die Ouvertüren, welche zur Produktion gelangten, waren die zu den Hebriden von *Mendelssohn*, eine Ouverture in D-dur von *B. Romberg*, die zu Medea von *Cherubini*, eine Ouverture von *J. Bott* (zum ersten Male), eine von *R. Bachmann* (desgleichen), und die zur schönen Melusine von *Mendelssohn*.

Bott's Ouverture ist ein fleissig gearbeitetes Tonstück, dessen Hauptsätze symmetrisch und geschmackvoll gruppirt sind und eine gute effektvolle instrumentale Einkleidung erhalten haben. Die Ausführung der thematischen Gedanken ist gut, nur mit Rücksicht auf diese letztere selbst etwas zu breit. Aber das Ganze hat einen guten Fluss und gibt einen erfreulichen Beweis von der technischen Sicherheit und Gewandtheit des Tonsetzers.

Die Ouverture von *Bachmann* ist eine im Ganzen erfreuliche, namentlich schön instrumentirte, dabei wirkungsvolle Komposition, deren einzelne Theile Ansprechendes, mitunter Schwunghaftes enthalten, nur hin und wieder in einer mehr äusseren als inneren, mehr zufälliger als wesentlichen Verbindung mit einander stehen. So z. B. im ersten Theile der Mittelsatz gegen das Thema und den Schlusssatz. Was ausserdem die anregende Wirkung des Ganzen in etwas beeinträchtigt, ist eine der Ouverture fremde und an sich minder gute, als die übliche formelle Gestaltung, die darin besteht, dass unmittelbar nach dem Abschlusse des ersten Theiles das Thema zum zweiten Male eintritt und dann erst die Bearbeitung desselben folgt. Bekannt ist, dass aus der umgekehrten Gedankenfolge weit mehr Befriedigung erwächst. Dem Anscheine nach ist es nicht allen Tonsetzern einleuchtend, dass man nur in dem Falle, wenn man durch die Bearbeitung des Thema's (oder eines anderen ihm entgegengesetzten Motivs) erfahren, welche Bedeutung das Thema hat, zu welchem Zwecke es existirt, sich mit gesteigertem Interesse ihm zuwenden kann.

Von Concertstücken für Streichinstrumente kamen folgende zu Gehör: 1) Les adieux de la Russie, Violinconzert, komponirt und vorgetragen von Herrn Musikdirektor *Gerke* aus Detmold; 2) Einleitung und Variationen über ein Thema von *Bellini*, komponirt und vorgetragen von demselben; 3) Violinconzert von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Kerbusch*; 4) Drei Salonstücke („Barcarole", „Scherzo" und „Mazurka") für Violine und Pianoforte von *Spohr*, vorgetragen von dem Komponisten und Herrn *Bott*; 5) Violinconzert (Nr. 15) von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Bott*; 6) Andante cantabile und Polka caprice burlesque, komponirt und vorgetragen von Herrn *Bott*; 7) Fantaisie brillante für Violoncell von *J. Menter*, vorgetragen von Herrn *Bunder*; 8) Quartettconzert für 2 Violinen, Viola und Violoncell von *Spohr*, vorgetragen vom Komponisten und den Herren *Bott*, *Wandemüller* und *Knoop*.

In Herrn Musikdirektor *Gerke* haben wir einen

ehemaligen Schüler *Spohr's* auf's Neue begrüsst, der indess in seiner Spielweise seinem Meister nicht treu geblieben ist. Es hat den Anschein, als wolle der Künstler sich dadurch Kenner und Laien zu Freunden machen, dass er verschiedenen Kunstrichtungen huldigt. So benutzt er in seinem Vortrage die heterogensten Manieren und verwendet in seinen Kompositionen (Nr. 1 und 2) die verschiedenartigsten, vorzugsweise modernen Bravourpassagen mit harmonischen Wendungen, von welchen letzteren die meisten den *Spohr*'schen ähnlich sind, woraus denn ein sehr unerquickliches Gemisch entsteht. Spiel und Kompositionen zeugen zwar von einer erfreulichen musikalischen Gewandtheit, erhalten aber durch die vorerwähnten Eigenschaften und überdies noch durch den Mangel an Egalität und Fülle des Tones des komponirenden Virtuosen etwas offenbar Charakterloses. Herr *Korbusch*, ein Schüler *Spohr's*, leistete im Vortrag des Concertes (Nr. 3) Anerkennenswerthes. Konnte der Kunstjünger auch darin zu keinem höheren Aufschwunge gelangen, so spielte er doch ohne Zweifel streng nach der Vorschrift seines Meisters, sein Vortrag war daher mehr korrekt als einnehmend.

Die Concertstücke von *Bott* (Nr. 6) sind in glücklicher Stunde erfunden. Das Andante zeichnet sich ebensowohl durch melodische Einfachheit, als durch harmonischen Reiz vortheilhaft aus. Ueberdies sind die Gedanken, welche durch den Vortrag des Komponisten auf das Anmuthigste belebt wurden, von einer Innigkeit des Gefühles, von einer Wärme der Empfindung durchdrungen, wie wir sie bei dem jungen Künstler noch nicht wahrgenommen haben. Die Caprice ist, wie sie sein soll, ein lustiges, scherzhaftes Unterhaltungsstück, dessen Grundgedanke durchaus nicht trivial ist. Jedoch ist das Tonstück im Verlaufe zu sehr ausgesponnen. Eine Kürzung desselben — etwa durch Weglassung eines Mollsatzes — würde für die Wirkung des Ganzen vortheilhaft sein.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *C. Reinhold*, komponirt von *Josephine Lang*. Op. 14. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*.

Sechs deutsche Lieder u. s. w., komponirt von *Josephine Lang*. Op. 15. Pr. 20 Ngr. Ebendaselbst.

Die Verfasserin, die uns in ihren früheren Heften manches Interesse abzugewinnen wusste, gibt uns auch hier viel Anziehendes. Wir können jedoch nicht bergen, dass wir im Ganzen einen fliessenden natürlichen Gesang, der sich, von den Schönheiten der Harmonie oder einem interessanten Accompagnement entkleidet, selbständig zu behaupten weiss, vermissen; daher auch alle die Lieder, wo die Verfasserin durch das Accompagnement zu fesseln weiss, die vorzüglichsten sind, und sie bietet uns in diesen Heften so viel des Guten, dass wir sie dem Publikum empfehlen können. Wenn wir doch einen Tadel aussprechen sollen, so trifft er einige Härten und häufige Verstösse gegen die Reinheit des Satzes. Die Komponistin betrachte in Op. 14 Nr. 1 die ersten Takte: „O sehntest du dich so nach mir, wie ich nach dir." Nachdem sie im 2. Takte des Liedes im Accompagnement durch die Septime C nach G dur hingewiesen hat, so überspringt sie diesen Akkord und geht im 4. Takte nach Fis dur, wo das Cis der Singstimme nothwendig beleidigen muss, denn die Septime C von vorher ist noch in zu gutem Andenken und macht, dass diese Harmonieschritte hart und unschön sind, ganz abgesehen von den abscheulichen Quinten in der Singstimme gegen den Bass. Das Lied ist übrigens schön. Aber auch der Stimmumfang ist zu gross, den es fordert, nämlich von , ebenso im 2. Liede, das übrigens anziehend und gefühlt ist. Hervorzuheben ist noch Nr. 6. Op. 15 Nr. 1 sollte wohl deklamirt sein:

Nur den Abschied schnell ge- nommen
Aus den Ar- men los- ge- wunden

Verstösse gegen die Reinheit des Satzes, die allerdings nur das Ohr des Musikers beleidigen, die wir aber doch nicht gern in die Mode kommen lassen, finden wir in Op. 14, Nr. 3, Takt 24, wo die Singstimme mit dem Basse Oktaven macht. In Nr. 4, Takt 4 zu 5, Takt 8 zu 9 u. s. w. gibt es in eben der Art Quinten. In Op. 15, Nr. 2 gibt's Takt 11, 12, 13 gar böse Harmonieschritte. In Nr. 4 böse Quinten vom 21. zum 22. Takte. Nr. 3 ist wenig sangbar, man sehe die schwierigen Quintensprünge in der Singstimme (4. und 5. Takt der Melodie). Die Verfasserin weiss, wir wiederholen dies zur Empfehlung dieser Hefte, uns mannigfaltig anzuziehen und zu fesseln.

Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, komponirt von *Carl Reinecke*. Op. 14. Pr. 25 Ngr. Ebendas.

Die Lieder sind sämmtlich interessant und fesselnd. Sänger, die nicht vorzugsweise auf vorherrschende Melodie sehen, werden sich davon überzeugen. Die Mittelstimmen singen nicht gering. Auch fehlt es den Liedern zuweilen an einem recht feurigen Aufschwunge, z. B. Nr. 2, wo der Effekt durch die öftere Wiederholung der Worte: „O Welt, du schöne Welt" u. s. w. nicht allein zu erreichen war. Das innigste und lieblichste ist uns Nr. 5: „Die Vesperhymne". Jedenfalls gibt uns der Komponist nichts Gewöhnliches, und das ist schon hoch anzuschlagen.

Drei Gesänge für vier Männerstimmen, komponirt von *K. M. Kunz*. Op. 8. Pr. 1 Thlr. Ebendas.

Es sind kräftige Gesänge. Gut und sorgfältig einstudirt (was wir besonders für Nr. 3 beanspruchen wol-

len), werden sie herrlich wirken und Liebhaber eben so wie Kenner erfreuen; denn sie sind sehr brav gearbeitet und beschäftigen die Sänger.

Fantasie in Form einer Sonate für das Pianoforte, komponirt von *Carl Reinecke*. Op. 15. Pr. 25 Ngr. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*.

Auch hier, wie bei den S. 396 angezeigten Liedern, gewinnen wir dem Komponisten grosses Interesse ab, der uns, ohne Schwierigkeiten und Notenschwulst aufzuthürmen, recht wohl zu fesseln weiss. Wir können nur Lobendes sagen. Mag Manchem das Stück etwas monoton erscheinen, es ist aber durchweg edel, und nichts Flaches ist darinnen zu finden. Bei der grossen Reinheit und bei der Gewähltheit der Harmonieen wünschte Ref. im 15. Takte selbst die Verdoppelung des *h* u. im Basse weg, obgleich sie übrigens nicht stört. Der erste Satz scheint uns etwas zu lang. Im Andante Seite 11 gibt es leise Anklänge an eine Ouverture von *Beethoven*. Die Mazurka ist neu und vortrefflich, fast zu sehr an *Chopin* erinnernd. Ganz herrlich ist das Finale; man verliebt sich in das sinnige vielsagende Thema. Möge der brave Komponist, dessen Bekanntschaft wir heute zum ersten Male und zwar freudig begrüssen, uns nicht wegen der gegebenen Andeutungen zürnen! Sein Werk hebt sich so bedeutend heraus aus dem vielen nichtigen Modekrame, dass wir es aufs Wärmste empfehlen.

Fantaisie sur l'hymne à Pie IX., comp. p. *F. Hünten*. Op. 160. Pr. 20 Ngr. Ebendas.

Ein jetzt beliebtes Thema in der bekannten und beliebten Art des Verfassers für eine zahlreiche Klasse der Klavierspieler bearbeitet. Mehr lässt sich über solche nothwendigen Uebel nicht sagen. Die Hymne Pius IX. ist aus dem Bardenchor der Donna del lago von *Rossini* genommen. Es ist nichts Schwieriges darin und sie spielt sich gut.

Grande Valse, comp. par *F. Hünten*. Op. 161. Pr. 20 Ngr. Ebendas.

Man nehme den ersten und besten *Strauss-Lanner*'schen Walzer und vergleiche ihn mit diesem *Hünten*'schen Machwerke. Eine treuere Kopie kann man unmöglich finden. Ob dies zu Gunsten des Herrn *Hünten* spricht?! Nein, nicht ein einziger Takt, geschweige ein ganzer Gedanke, gehört ihm. — Das gehört aber zu den nothwendigen Uebeln, dass wir solchen Sachen auch noch Lobreden halten, daher fahren wir folgendermaassen fort: „Da dieser Walzer ganz klaviermässig gesetzt ist und sich leicht spielen lässt, was von den *Strauss-Lanner*'schen nicht immer behauptet werden kann, so wird er doch gesucht werden, und wird auch, das können wir versichern, gefallen.“

Die Dur-Tonleitern mit 80 drei- und vierstimmigen harmonischen Veränderungen. Pr. 22½ Ngr. und,

Die Moll-Tonleitern mit 64 drei- und vierstimmigen harmonischen Veränderungen von *J. W. Wöhler*. Pr. 22½ Ngr. Ebendas.

Jedenfalls zwei Werke, für die wir den Verlegern recht dankbar sein müssen. Der Verfasser scheint uns ein gediegener Musiker zu sein. Gewandtheit, ohne Gezwungenheit und Steifheit, Reinheit der Harmonie und Fluss und Gewisse treffliche Studien zeichnen das Werk aus, und wir machen es besonders den Harmonie-Studirenden und angehenden Organisten, denen es gewidmet ist, zur Pflicht, dasselbe zu studiren.

Grosse Pianoforte-Schule von *A. E. Müller*, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von *Julius Knorr*. Neunte rechtmässige Auflage. Erster Theil. Pr. 3 Thlr. Leipzig, bei *C. F. Peters*.

Welcher Klavierlehrer und Klavierspieler der guten alten Zeit kennt nicht des sel. Kapellmeisters *A. E. Müller* treffliche Klavierschule und wenigstens dessen zahlreiche, auch jetzt noch unentbehrlichen Pièces instructives? Herr *J. Knorr* hat diese Pianoforte-Schule im Auftrage der geehrten Verlagshandlung, die, wenn es die Herausgabe guter klassischer Werke gilt (wir erinnern nur an die Werke von *S. Bach*), keine Opfer scheut, umgearbeitet, den Fortschritten der Kunst, den Bedürfnissen der neueren Zeit angepasst, und dies ist in diesem ersten Theile, der uns vorliegt, auf so ausgezeichnete Weise geschehen, dass wir dem erfahrenen Manne dafür dankbar die Hand drücken müssen. So wird diese Klavierschule wiederum einer langen neuen Zeit treffliche Dienste leisten und ihren alten Ruhm noch lange behaupten.

Fantaisie pour le Violon, avec accomp. de Piano sur un air de *Donizetti*, par *S. Sunechtini*. Op. 2. Pr. 1 Thlr. Leipzig, chez *C. F. Peters*.

Hier ist leider wenig zu loben. Die Variationen sind gewöhnlich, die Violinspieler finden eben nichts Neues und Anziehendes für ihr Instrument. Der Komponist kann nicht moduliren, den Satz versteht er gar nicht, Alles ist fehlerhaft.

Reminiscences de l'opéra Macbeth de *Verdi*. Deuxième Concertino pour la Flûte par *G. Briccialdi*. Op. 48. 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, chez *Breitkopf & Härtel*.

Wenn Ref. auch nicht behaupten kann, dass er in diesem Concertino neue Erfindungen für das Instrument, das *Fürstenau* so trefflich ausgebeutet, angetroffen hat, so zeichnet sich dasselbe doch jedenfalls sehr vortheilhaft aus. Der erste Satz ist kräftig, frisch und phantastisch. Das Andante (Scena del Sonnambulismo aus

Google

der Oper „Macbeth“ von *Verdi*) mit seiner interessanten Accompagnements-Figur ist schön und, wenn der Flötist einen schönen Ton in der tieferen Lage zu ziehen weiss, effektvoll. Das Variationenthema (Rondo aus der genannten Oper) ist graziös und pikant. Auch die Klavierbegleitung ist interessant und beschäftigt den Accompagnateur hinlänglich. Wir können das Werk, das hier im Klavierauszuge vorliegt, den Flötisten mit Recht empfehlen. 16

FEUILLETON

In Linz wurde neu aufgeführt: „Don Rodrigo Diaz de Vivar, der Cid“, grosse heroische Oper von *Emil Meyer*, einem Linzer. — Die auch in dieser Zeitung (s. d. B. S. 256 des vorigen Jahrganges) mehrfach erwähnte Oper „Marie Therese“ von *N. Louis*, ist in Mannheim mit ausserordentlichem Erfolg aufgeführt worden.

Am Berliner Hoftheater sind *Frau von Fassmann* und Herr *Blume* pensionirt worden. Kapellmeister *Nicolai* hat sein Amt bei der königlichen Oper angetreten.

In Königsberg starb der Bariton *Pichler*. — In Köln starb die Sängerin Frau *Richter*, geb. *Eder* aus Wien. Früher war sie in Olmütz, Wien, Freiburg, Pesth, Danzig, Elberfeld engagirt, gastirte im Jahre 1843 in Leipzig (vgl. diese Ztg., Jahrg. 1846, S. 427), heirathete im folgenden Jahre den früher in Leipzig angestellten Chordirektor *Richter*, und gastirte zuletzt in Köln. — In *Paris* starb, 76 Jahre alt, *Johann Mathias Baptiste*, weiland Tenorist an der dortigen komischen Oper, zuletzt Ehrenhuissier der Pairskammer. Sein Sohn *Edouard* (er nennt sich, so viel wir wissen, *Batiste*) ist Professor am *Pariser* Konservatorium.

Die Theaterchronik meldet, Frau *Fehringer* und Herr *Knopp*, von Hamburg, werden in Riga gastiren, sobald ihnen die bisher noch verweigerte Erlaubniss, die russische Grenze zu überschreiten, ertheilt wird.

Während anderwärts die Theater geschlossen werden, beabsichtigt man in London die Errichtung einer dritten italienischen Oper im Drurylane Theater oder im Lyceum; man will die Berliner Truppe dazu anwerben.

Am Pariser Konservatorium der Musik ist eine neue Klasse, „Classe d'ensemble“, errichtet und deren Leitung Herrn *Baillot*, Sohne des berühmten Geigers, übertragen worden.

Eine von *Auber*, *Halevy*, *David*, *Adam* u. m. A. unterzeichnete Petition beantragt, den Boulevard Montmartre, wo *Rossini* lange Zeit gewohnt hat, in „Boulevard Rossini“ umzutaufen.

Die Revue et Gazette musicale de Paris enthält Auszüge aus *Oulibicheff's* Werke über *Mozart*.

Bei dem republikanischen *Feste* zu Paris am 21. Mai wurde unter Anderem auch ein Tedeum républicain und eine Hymne à la fraternité von *Mozart* aufgeführt.

Der jetzige Direktor des Brüsseler Theaters ist *Duprez*, ein Bruder des bekannten Pariser Tenoristen.

In den Conservatoire-Concerten in Brüssel hat eine neue Symphonie von *Stadtfeld* vielen Beifall gefunden.

Das am 6. Juni zu Leipzig im Gewandhause zur Unterstützung der Nothleidenden in den sächsischen Fabrikbezirken gegebene Concert hat einen Ertrag von 631 Thlr. 10 Ngr. geliefert. Da die Kosten (175 Thlr. 13 Ngr. 8 Pf.) anderweit übernommen wurden, so konnte jener Ertrag ungeschmälert zu dem löblichen Zwecke verwendet werden.

Bekanntlich hält der preussische Reichstag (oder wie man ihn amtlich nennt: die Versammlung zur Vereinbarung der preussischen Staatsverfassung) im Saale der Singakademie zu Berlin seine Sitzungen. Man wollte dadurch vielleicht von vorn herein die Harmonie unter den Mitgliedern befördern. Jetzt sieht man sich aber genöthigt, die Hohepriesterin Cäcilie selbst zu Hülfe zu rufen: es soll der neben dem grossen Saale befindliche Cäciliensaal noch hinzu gezogen werden.

Für das Pfingstfest war in Fürfeld (Rheinhessen) ein Gesangfest von 3—400 Sängern veranstaltet — eine seltene Erscheinung in jetzigen Zeiten. Der Reichstagsabgeordnete [illegible], ein geborener Fürfelder, schenkte dem dortigen Gesangvereine dabei eine Fahne.

Am 30. Mai nahm Fräul. *Schwarzbach* in *Flotow's* Oper „Martha“ von dem Leipziger Publikum Abschied. Sie wurde mit mehrfachem Hervorruf, mit Kränzen und Blumen geehrt. — Fräulein *Schwarzbach* ist aus Leipzig gebürtig, genoss früher den Unterricht des Musikdirektor Pohlenz in Leipzig, trat später in das dortige Konservatorium und hatte schon oftmals in Concerten öffentlich gesungen, als sie im Herbst 1845 nach gelungener Ausführung ihres ersten theatralischen Versuches (Margarethe in *Meyerbeer's* Hugenotten), von Hrn. Dir. *Schmidt* engagirt wurde. Sie wusste sich seitdem die Gunst des Publikums zu erwerben und hat manche Rolle entsprechend dargestellt. Zu ihren besten Partieen gehörten die Königin in *Boisselot's* Oper: Berührt die Königin nicht (Die Königin von Leon), und die Pseudo-Magd in *Flotow's* Martha. So viel wir wissen, ist die junge Sängerin für jetzt noch nicht wieder engagirt und wird zunächst in Prag gastiren — sofern die dortigen Ultratschechen dies einer Deutschen gestatten.

Der Frauenverein zu Dresden gibt den 24. Juni ein grosses Concert im grossen Garten zum Besten der hülflosen erzgebirgischen Spitzenklöpplerinnen. — In Leipzig fand bereits ein ähnliches Wohlthätigkeitsconcert am 8. Juni im Schützenhause Statt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigung.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

Musik zu Shakspeare's

Sommernachtstraum

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Partitur.

Geheftet. Preis 10 Thlr.

Die Orchesterstimmen dieses Werkes sind unter der Presse.

Leipzig, 9. Juni 1848.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juni. Nr. 25. 1848.

Inhalt: Beziehungen zwischen Kunst und Politik. — *Nachrichten*: Aus Altona. Aus Basel. Aus Paris. Aus London. Aus Hamburg. — Leipziger Stadttheater (Die Erstürmung von Belgrad, von *Jul. Becker*). — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Beziehungen zwischen Kunst und Politik.

Die gewaltige Eröffnung deutscher Freiheit hat auch die künstlerischen Gemüther berührt, hie und da ein leidenschaftliches Parteinehmen verzuckt und bereits wunderliche Früchte getragen. Wunderlich sagen wir, insofern es zu verwundern ist, wie ein grosses Wogen und Stürmen der Zeit die Flachköpfe so rasch überflutet, so dass sie, wie sich selbst, auch die übrige Welt auf den Kopf stellen müssen.

Was soll doch die Phrase bedeuten: „Welchen Einfluss wird die politische Freiheit auf die Tonkunst üben?“ Sie bedeutet, dass Derjenige, der das sagt, weder Freiheit noch Kunst begreift. Die politische Bewegung wirkt überall hin, sie ergreift Einzelne und Völker, sie gestaltet oder zerstört — allein das sind Prädikate, die der Kunst ebenfalls zukommen; daraus schliesst nun der gutmüthige Anfänger im Denken, es müsse sich offenbar eine Wechselbeziehung, es müsse sich berechnen lassen, wie die Bewegung aus dem staatlichen in das künstlerische Gebiet einfliesse. O ihr guten Leute und schlechten Musikanten! Darum, weil ein Musikus auch ein Mensch, und wahrlich ein ganzer Mensch, also auch ein Bürger und Glied des Vaterlandes sein soll — darum rechnet ihr flugs her, er müsse nunmehr auch wissen *in literis et musicis* den Parteischild zu heben, um fortschreitender oder stillstehender, republikanischer oder monarchischer Kontrabassist zu werden! Wahrlich, die Philosophen, die dem Künstler eine merkliche Grösse der unteren Seelenkräfte zuschreiben, werden sich dieses triumphirend in's Gedenkbuch tragen, zum Zeichen, dass die Musikanten auch heute noch nicht denken gelernt haben.

Was soll denn innerhalb der Tonkunst von jenen äusseren Einflüssen afficirt werden? Gibt es eine republikanische oder monarchische Harmonie, Melodie etc.? Oder wird in einem republikanischen Staate der Republikaner jedes Mal die Posaune besser blasen, als der Aristokrat? Gedenket doch des Jammers, als vor'm Jahre ein Organist irgendwo in der Residenz angestellt ward, weil er das königlich-orthodoxe Bekenntniss beschworen — was gab's für Geschrei darüber, dass nicht das Verdienst, nicht die Kunst, die Musik selber, sondern die königliche Gesinnung zu Ehren kam! — Weder die Instrumente noch die Dreiklänge, noch die Begabung und Einsicht des Künstlers wird sich viel um den Frankfurter Bundestag kümmern.

Und dass die Kunst so im Innersten von der Politik unberührt bleibt, wie kein Besonnener leugnen kann, das ist ihr weder Ehre noch Schande; sie hat es mit allen anderen Geistesgebieten, ja selbst die Politik nicht ausgeschlossen! — gemein, ihren eigenen Himmel und ihre eigene Hölle zu besitzen. Welche Früchte es trägt, wenn Einem auf das politische Gewissen gelauert wird, dessen geistige Thaten man nöthig hat, das sehen wir ausser jenem Organistenbeispiel am Schönsten und Deutlichsten in der Schweiz, wo der Lateinlehrer nicht nach seiner Latinität, sondern nach der Scala des Parteithermometers angestellt wird, die Jungen aber um ihr Latein kommen, was denn doch auch, trotz aller Glaubensbekenntnisse, gelernt sein will. Die Declinationen aber richten sich nicht nach der Bundesregierung, wie bekannt. — Umgekehrt wolltet ihr begeisterte Parteikünstler etwa den Bundespräsidenten für Frankfurt nach seiner musikalischen Begabung auswählen, da käme das Vaterland in dieselbe Lage, wie die Musik und die Latinität nach jenem Maassstabe.

Aber die Sinnvolleren unter unseren politischen Tonkünstlern wollen es wenigstens so gröblich nicht angefangen wissen; haben sie doch die Freiheit des religiösen Glaubens mit Anerkennung empfangen, wie sollten sie die Freiheit des politischen Glaubens nicht folgerecht anerkennen? Diese Sinnvolleren haben sich vielmehr eine *Arrière pensée* ausgebildet, die zarter und feiner klingt, aber nicht stichhaltiger ist und keineswegs künstlerischer. Sie meinen nämlich so: Allerdings wollen wir keinen Generalmusikdirektor um seines schwarzrothgoldenen Bekenntnisses willen, wenn er sonst nichts taugt; *caeteris paribus* möchten wir freilich bei gleicher Begabung den Deutschgesinnten vorziehen nach dem Grundsatze: „Thut Gutes an Jedermann, allermeist aber an des Glaubens Genossen.“ — Indessen, das wissen wir wohl, hiermit ist für uns nur wenig erledigt, und wir lassen es uns gerne gefallen, wenn aus dem bösen Russland gute ästhetische Betrachtungen über *Mozart's* Opern kommen, ja wir ertragen es, dass ein Däne die besten Symphonieen schreibt und

Google

danken ihm dafür. — Ueberhaupt, sagen jene sinnvolleren Abderiten, ist es uns zunächst nicht um irgend ein bestimmtes Bekenntniss zu thun, sondern — das ist nun die *Arrière-pensée!* — um Gesinnungstüchtigkeit! Ein Künstler muss sein zuvorderst ein guter Mensch, dann ein edler, freier ein zeitbewusster, endlich ein Kraftmensch, der die höchsten Zeitgestalten erkennt und fasst und sie darzustellen weiss. — Muss, Muss! — Ja, wenn's mit dem Fordern gethan wäre! Er muss fortschreiten, er muss Gesinnung haben, ehrlich sein, nicht irgend u. s. w. Und was sagt ihr nun hiermit Besonderes? Gar nichts! Denn jenes Muss gilt jedem Menschen. Das sind allgemein sittliche Forderungen, die aller Welt gesagt sind, und weil sie so allgemein gesagt sind, so werden sie eben nicht befolgt und Jeder lebt nach seinem Stiefel nach wie vor. Aber wenn auch gesetzt, die Künstler nähmen sich euer Wort speziell zu Herzen — welcher Hochmuth, die köstlichen Tugenden der Menschheit einem beschränkten Stande unter den Menschen zu vindiciren!

Die letzte der Forderungen allein hat etwas mehr Sinn, ist aber nicht minder scheel und irrig, wenn sie dem Künstler besonders soll gesagt sein. Er soll auf der Höhe des Zeitbewusstseins stehen, er soll die zu erhöhenden Gestalten verleiblichen. — Jenes „auf der Höhe stehen" verlangen wir von jedem tüchtigen Manne, dem wir unser Vertrauen schenken, das „Verwirklichen und Verleiblichen" gelingt Niemandem, als dem gottbegabten Genius, und der thut's, ohne euch zu fragen, hat's gethan lange, ehe ihr anfinget zu denken, und wird es thun bis an der Welt Ende, so lange es Dichter gibt — allen diesen aber sagt es der Gott, nicht der Schulmeister, was sie thun sollen und müssen.

Wir gehen noch einen Schritt weiter in die Tiefe, um den Kern jener Forderung zu erreichen. Man wünscht z. B. — und man hört dies oftmals recht unmässlich von jungen Druckkünstlern betonen — es soll irgend eine Zeitgestalt oder ein zeitgemässes Ding in künstlerische Formen gegossen werden, das würde, meint man dann, einen gar herrlichen Eindruck machen, wenn z. B. statt der ewigen sentimentalen Liebesgewinsels ein heroisches vaterländisches Lied die Bühne beschritte — statt der Novellenintriguen ein Epos, statt der liederlichen Salonhelden ein Hohenstaufe! — Das klingt schon verführerisch, wenn sich nur, wie gesagt, die Künstler von eigenem Herz und Blut so etwas sagen liessen! Bittet Gott, dass er einen Genius wecke, der weiter sieht als *Mozart* und *Beethoven* — für das Uebrige lasst ihn selber sorgen.

Was es übrigens mit dem Verleiblichen der gegenwärtigen Zeitmächte auf sich habe, das wissen nur die, die mit aufrichtiger Hingabe die Geschichte der Kunst in sich erlebt haben. Dies ist der schwierigste Punkt, den die logische Denkübung nicht löst, sondern die poetische Erfahrung allein lösen kann. Was gegenwärtig ringt in Welt und Leben, was noch eben erst unfertig scheint zu entstehen, was im Geburtsschmerze des Werdens leidenschaftlich arbeitet: dieses Alles ist ein Schwebendes und deshalb der Kunst fern. Das ist das grosse Wort, dass der Dichter wie der König über den Parteien stehe, das tiefe Wort, das *Goethe* sprach und *Freiligrath* nicht verstand. Nicht während der Reformation, sondern ein Jahrhundert nach ihr sind die schönsten Lieder und Töne evangelischer Dichter gesungen, und *Rafael's* verklärte Engel zeigen, was in der römischen Kirche fertig und stehend vollendet war, längst bevor es seine himmlische Kunst in ewige Gestalt bewahrte. Nicht der Kämpfende ist ein Dichter, aber der vollendete Kampf kann ein Gedicht werden. Sogar der alte *Horatius*, dem es oft an ächter Lebensglut so bedenklich fehlt, hat in guten Stunden dasselbe gefühlt, wo er sagt:

nil me, sicut antea, juvat
Scribere versiculos, amore percussum gravi;

und jeder ordentliche Kerl, der einmal redlich geliebt hat mit Seel' und Blut, hat es erfahren, dass der währende Traum des Verzückten kein Gedicht ist, wohl aber die spätere Erinnerung daran. Das sagten unsere tiefsinnigen Alten auch mit ihrem Wort „*Mnema*"; „die Muse ist die Dichterin" heisst ebensowohl: die Liebe, als: die Erinnerung dichtet.

Wer's nicht erlebt hat, dem können wir's nicht beweisen, wir wundern uns auch nicht länger über ihn, als nur darum, dass er ohne Erlebniss beweisen will und absprechen über die unaussprechlichsten Dinge. — Nothwendig ist dem Dichter der Liebe, dass er die Liebe kenne. Will aber der heut Verliebte heute ein „Romeo und Julia" dichten, so unternimmt er etwas Unmögliches, d. h. Wahnwitziges, gleich dem Kriegshelden, der mitten im Kampfe ein Epos dichten will: da ist entweder der Kampf oder das Epos nicht mehr, vielmehr Beides nichts. Das Werdende ist Natur, die Kunst Gewordenes.

Die grossen Zeitschwingungen also — lasst sie nur in Ruhe, sie werden auch ohne euch erklingen und ihren Sänger finden, sobald sie ausgehallt sind und zu neuen Krystallisationen fähig. Oder drängt es euch Theil zu haben an dem löblichen Kampfe der edelsten Kräfte, so thut's, das ist aller Ehren werth, aber meint nur nicht, Künstler zu sein, wenn ihr einen Zeitungsartikel in Musik gesetzt habt. Wie lange meint ihr denn die *Herwegh*'schen preussischen Zornlieder künstlerisch gelten? Nicht länger als die Epoche des Zeitgeistes sich unruhig eitel darin spiegeln mag. — Wie ist die Marseillaise entstanden? Nicht im Getümmel des Schlachtfeldes, nicht von einem Betheiligten, was in den Tönen der Marseillaise erregend ist, hat ein Deutscher gesungen, der ausserhalb der republikanischen Raserei stand, die Worte aber sind, den einleitenden Satz abgerechnet, von einer prosaischen Trockenheit, die nur einen Franzosen begeistern kann. Kalter deklamatorischer Hass in glänzende Verse gegossen, ergreift nur den Gleichgesinnten, ächte Dichtung alle Menschen, auch die Feinde der Konfession. Wie kommt's, dass das *Stabat mater* mit seinen tiefen heiligen Weisen auch den Protestanten ergreift? Wie konnte *Sophokles* dem demokratischen Athen die Darstellung alter absoluter Königsherrschaft vorsingen, dass sie sich bis in's Herze hinein freuten? Wie hallet das

Rule Britannia über Land und Meer, Freund und Feind bezwingend mit herrlicher Gewalt des ächtesten volksthümlichen Tonlebens? Nur darum, weil sie nicht befehlen: „Ich will und du sollst!“, sondern weil sie darstellen und sagen: „Kommt her und schaut das Seiende, das ist!“ Kurz weil sie nicht auf Bestellung der Kritiker oder der politischen Clique fabricirt sind, sondern ohne alle Rücksicht Leben sind und Leben geben.

Nun sagen freilich die Allerfrömmsten unter euch: Ei ja! das wissen wir! wollen auch kein fabricirtes Fabrikat, möchten indess gar gerne, wenn sich irgend ein Genius erhöbe und das Rechte ergriffe, — und da möchten wir denn weiter nichts als bescheidentlichst in geziemender Ehrfurcht die Wege weisen u. s. w. Auf dergleichen höfliche Redensarten hat der Genius nichts zu erwidern als ein gleichgemessenes höfliches Lächeln, und wo er auftritt — seid versichert, er wird seine Wege finden, ohne euch zu fragen. Er wird auch, wenn diese hochwogenden Schwankungen unseres Staatslebens sich zu senken anfangen, mehrfach die Gestalt zu finden wissen, die aus diesem tosenden Gerassel der Gemäldes werth ist, und sicherlich eine ganz andere, als ihr meinet. Wie *Mozart* die Liebe, *Haydn* die begnügte Einfalt, *Beethoven* die tiefe sehnende Leidenschaft der Zeit in lebende Bilder zu fesseln wussten, so wird, wenn die Zeit neuer Kunstschöpfung erfüllt ist, der Hochbegabte schon den Inhalt finden, der ihm gemäss und wahrhaft zeitgemäss ist — schwerlich aber die Pressfreiheit, das Parlament und die Volkssouveränetät in Musik setzen. —

Für diesen Augenblick muss die Kunst der Ruhe entsagen, willig oder nicht, muss sie erkennen, dass sie jetzt nicht welthewegende Macht ist, dass auch kein weltbewegendes Werk heutigen Tags entstehen kann, so lange die Wogen brausen. Dauern wird die Kunst bis an's Ende der Welt, und ewig wird sie ein Abbild des Lebens sein, aber nimmer des schwebenden Werdens, immer des erfüllten gewordenen Seins. Wer's anders weiss, der zeige es, aber nicht mit kritischen Worten, sondern in künstlerischer That.

Emden, im Mai 1848. *E. Krüger.*

Nachrichten.

Altona. Am 13. Mai gab der Pianist Herr *Carl Reinecke* ein Concert zum Besten der im Kampfe für Schleswig-Holstein verkrüppelten deutschen Krieger, welches von mehreren Hamburger Künstlern unterstützt wurde und sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen hatte. Herr *Reinecke* bewies im Vortrage von *Henselt*'s Klaviervariationen ungemeine Fertigkeit und Eleganz, am Meisten effektuirte jedoch die von ihm und Herrn *Königslöw* gespielte *Beethoven*'sche Sonate (Op. 47). Interessant war eine von dem Tenoristen Herrn *Kümpel* gesungene alte Kirchenarie von dem berühmten *Stradella*, und ein sehr wackerer Cellovortrag des Herrn *d'Arien* gefiel allgemein. Die Einnahme war nicht unbedeutend.

Basel. Am 26. Mai d. J. wurde hier durch Veranstaltung des Gesangvereines *Mendelssohn's* „Elias“ aufgeführt, und erregte um so lebhafteres Interesse, als dieses herrliche Werk in der Schweiz noch nirgends gehört worden war. Chor und Orchester waren durch Musikfreunde aus mehreren anderen Schweizerstädten und dem Elsass namhaft verstärkt und wirkten eben so kräftig als präcis und einig zusammen, wie denn überhaupt die ganze, von Herrn Musikdirektor *Ernst Reiter* trefflich geleitete Aufführung von den urtheilsfähigen Zuhörern einstimmig als eine sehr gelungene bezeichnet wird. Nicht weniger Beifall ernteten und verdienten auch die Solopartieen, insbesondere die von Frau *Reiter-Bildstein* gesungene und die so schwierige des Elias, welche von Herrn *Jules Stockhausen* (Sohn der berühmten Sängerin und Schüler des Pariser Konservatoriums) mit frischer, umfangreicher, klangvoller Stimme, vollendeter Methode und unübertrefflicher Deklamation vorgetragen wurde. Durch Herrn *A. Hegar* (Bass) und mehrere andere Baseler Dilettanten und Dilettantinnen waren die übrigen Soli ebenfalls würdig besetzt.

Aus Paris. Wenn ich nicht irre, ist es *Münchhausen*, der sich an seinem eigenen Schopfe aus dem Wasser ziehen will. Gerade so die Gesellschaft der französischen Republik. Früher haben Künstler und Handwerker schlecht oder gut ihr Brod verdient, jetzt wollen die Handwerker mehr verdienen und dadurch verdienen die Künstler gar nichts. — Wenn Erstere seit der Februarrevolution ein besseres Schicksal hatten als Letztere, so beruht dies ganz einfach darauf, dass sie weniger Spass verstehen, als die Zöglinge der Musen. Man garantirte ihnen daher in einem Augenblicke, wo die Vorläufer eines allgemeinen Bankerottes alle industrielle Arbeit fast unmöglich machten, ihr Brod, und ein Theil von ihnen erhielt für sogenannte Arbeit täglich zwei Franken, ein anderer, der ganz officiell nicht arbeitete, 23 Sous jeden Tag. Zu dieser ungeheueren Ausgabe, die in Paris allein an Arbeitslohn 250 000 Franken täglich betrug, mussten nun natürlich die Künstler ebenfalls beisteuern, und zwar durch eine forcirte Abgabe von 45 Centimes von jedem Franken der früher bereits gemachten direkten Steuern. Also wer früher 100 Franken Steuer zahlte, zahlt jetzt hundertmal 45 Centimes, also ungefähr die Hälfte mehr, was unter gegenwärtigen Umständen erdrückend ist. Die direkten Steuern lasten nun aber meist auf der Miethe, und da die Künstler und namentlich die Musiker in Paris, des Dekorums wegen, immer anständig wohnen müssen, so zahlen sie, die im Grunde am Wenigsten materiellen Reichthum haben, verhältnissmässig die meisten Abgaben. Den Musikalienhändlern, die grosse Magazine halten, geht es natürlich noch schlimmer, und ich traf neulich einen gerade beim Abzählen der schönen Fünffrankenstücke, die zur Steuer auswandern sollten, was

Google

ihm über die Republik, namentlich über die in den Windeln, allerlei zu denken gab. Arme Familien, die auf ihr Conzert zu Ausgang des Winters wie auf das liebe Brot rechneten, darben nun; sie sind am Schlimmsten daran, denn ihre gesellschaftliche Stellung und die Einseitigkeit ihrer Bildung erlaubt ihnen nicht, sich durch Handarbeit zu erniedrigen. Wenn dies den zahlreichen Händen, die an den Theatern angestellt waren, schon eher erlaubt ist, so finden sich doch auch viele unter ihnen, die, wie Dekorationsmaler, Maschinenmeister u. s. w., förmlich brotlos geworden sind. Diese Würdigung der Verhältnisse glaubte ich Ihrem Blatte schuldig zu sein, weil ich in meinem früheren Aufsatze die Philisterhaftigkeit und den Materialismus der Pariser Künstler getadelt habe.

Nichtsdestoweniger haben sie sich selbst einen grossen Theil der Schuld beizumessen. Von Conzerten und klassischer Musik, die in solchen aufgeführt wird, will ich hier nicht reden, denn diese haben zu jeder Zeit nur ein verhältnissmässig kleines ausgewähltes Publikum, aber ich erlaube mir zu behaupten, dass die Theater, trotz der ungeheueren Zerrüttung der Zustände, das Publikum doch anziehen würden, wenn man nur Anziehenswerthes in ihnen aufführte. Aber wie kann man verlangen, dass ein von dringenderen Interessen in Anspruch genommenes Volk dieselben Stücke anhören solle, die es in ruhigen Zeiten schon nicht mehr hören wollte? Die Direktoren sagen: jetzt ist es nicht der Mühe werth, Neues zu geben, und das Publikum denkt: jetzt ist es weniger als je der Mühe werth, Altes zu hören. Kann man ihm Unrecht geben? Man sehe sich nur das Repertoir der Oper an, und man wird finden, dass man überdrüssig ist, es zu lesen, geschweige denn aufführen zu sehen. Ein anderer Vorwurf, der den hiesigen Künstlern gemacht werden muss, ist der, dass sie theils aus Energielosigkeit, theils aus gegenseitigem Neid zu keiner Association und also auch zu keiner einzigen förderlichen Maassregel kommen können. Drei- oder zweimal haben die Musiker ihren Conseil gehalten, aber nichts Wesentliches ist entschieden worden. Das Projekt zu einem grossartigen Volkstheater in den elyseischen Feldern wurde auch zu nichte, weil Einer immer dem Anderen das Privilegium dazu abgewinnen wollte. Die patriotische Anstalt wurde auf diese Weise wieder in den Kreis der Exploitation herabgezogen und das Projekt konnte der Regierung deshalb kein Vertrauen einflössen.

Die komische Oper hat ihr Haus vor mehreren Wochen bereits geschlossen. Obgleich sie von allen hiesigen Opernhäusern das varirteste Repertoir hatte, brachte sie durch die Mittelmässigkeit der neuen Stücke doch wieder eine gewisse Monotonie in das Ganze, und die von ihr in's Werk gesetzte Idee, ältere Opern wieder aufzuführen, wurde durch die Verunstaltung derselben in ihrem Werthe wieder herabgesetzt. Ich kann mir bei diesen Reflexionen das Vergnügen nicht versagen, Ihnen ein Pamphlet auf dieses Institut mitzutheilen, das vor einiger Zeit hier anonym erschien. Der Verfasser ist mir indess bekannt und ich habe Ihnen bereits im vorigen Jahre einige musikalische Epigramme von ihm zukommen lassen. *Lardin* ist einer jener glühenden Verehrer der Kunst, die aus der klassischen Epoche in die unserige hinüberreichen und bei der Entstellung der alten geliebten Klänge von unendlicher Wehmuth ergriffen werden, die sich dann in Spott und Humor auslässt.

Das Pamphlet ist überschrieben: „A propos d'opéra comique!“ und hat folgende Worte *Joseph Ottavi's*, eines Cousins Napoleon's, zum Motto: „Ehrfurcht vor den Denkmälern der Kunst! sie sind es, die den Fortschritt erzeugen; eine schöne Zukunft geht in der Verachtung einer alten Vergangenheit verloren!“ Einfach schöne und wahre Worte! —

Das erste Spottgedicht lautet stellenweise so:

En deux grands genres la musique
Se divisait au temps ancien:
L'un fut l'école germanique
Et l'autre est l'art italien.

Un troisième a paru qu'on peut dire *Auberique*,
Vif, élégant, coquet, gracieux, mélodique
Bruits de cuivre et [illegible] de tambourin
[illegible] pour animer, tant il a de l'entrain
Toute la gymnastique
Du bal champêtre, avec ou sans jardin
Digne aussi d'émouvoir toute la gent lyrique:
Art vraiment olympique!

Die Vortrefflichkeit dieser gediegenen Charakteristik *Auber*'scher Musik braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden, das Gute ist ernst, das Schlechte ironisch in ihr behandelt.

Der Poet fährt in komischer Manier weiter fort:

Puis nous avons trouvé, c'est là du superflu,
Le [illegible] de musique;
Nous en tenons grande fabrique,
Outre beaucoup d'[illegible]
Il nous est d'un produit certain
Très abondant en métallique
Argument sans réplique,
[illegible]!
Quel son divin
Pour tout coeur artistique
Que ce son argentin!

Und an einer anderen Stelle:

Admirable moyen
Facile, économique,
De faire son métier de brocanteur lyrique
En digne et bon musicien
Bravo, bravissimo! très-bien!
C'est ainsi qu'il faut qu'on fabrique,
Que beaucoup d'eau vient au moulin
Tout aujourd'hui, rien pour demain.

Am schönsten aber ist das *Post scriptum*, das sich auf die bereits eingegangene Opera national bezieht:

Un nouveau théâtre lyrique
Vient de s'ouvrir, dit-on;
On dit aussi que l'Opéra comique
Y doit raviver son renom;
On dit encore (cette chronique
Est-elle vraie ou non?)
Que ce nouveau théâtre en [illegible]
Est toujours la même fabrique

Digitized by Google

Encore un magasin, encore une boutique
　D'Opéras à contrefaçons;
　Effronterie unique!
　Tripotage artistique
　De riche invention,
Commerce honteux du privilège laïque
　Et de mystification.

Da ich eben das Kapitel der Opern behandle, kann ich nicht umhin, gegen einen vor mehreren Wochen in Ihrer Zeitung veröffentlichten Korrespondenzartikel aus Paris zu reklamiren, der in Bezug auf die Opernhäuser Irrthümer enthält. Ihr Korrespondent sagt, man habe aus der Oper eine „Opéra national" gemacht, was nicht wahr ist. Die Oper hat, weil sie früher *Académie royale* de musique hiess, den Namen Théâtre de la nation angenommen. Die Opéra national aber ist die von *Mirecour* und *Adam* auf dem Boulevart du Temple errichtete Oper, von der ich eben gesprochen habe und die schon vor der Revolution in Todeszügen lag und in Folge derselben gleichsam eines ehrenvollen Todes starb. Der Korrespondent geht nun aber in seinen Irrthümern noch weiter und citirt das Repertoir dieses Boulevarttheaters als das der grossen Oper; ja er führt Stücke an, die weder hier noch dort gegeben worden sind.

(Beschluss folgt.)

Aus London, vom 3. Juni. — In dem sechsten philharmonischen Conzerte trug Miss *Kate Loder* das erste Conzert von *Mendelssohn* vor. Sie ist unstreitig jetzt die beste englische Pianoforte-Virtuosin, und macht ihrer Lehrerin Mrs. *Anderson* die grösste Ehre. Die magische Wirkung, welche in *Mendelssohn's* Spiele lag, steht noch in zu gutem Andenken bei uns; seinen Nachfolgern werden daher die Triumphe gar nicht leicht. Die Frauen besonders haben die wenigsten Aussichten darauf, denn die *Mendelssohn*'schen Conzertstücke erfordern strenges Tempo, Ausdauer der Finger, Geschwindigkeit der Handgelenke, und überhaupt eine männliche Kraft, welche in der Regel dem zarteren Geschlechte versagt ist. Um so ehrenvoller war der Erfolg, den Miss *Loder* sich heute errang. Sie spielte ausgezeichnet nett und leicht, nahm die Tempi aller Sätze richtig, und das molto Allegro mit all jener ausserordentlichen Schnelligkeit, welche es verlangt. Die zarteren Stellen trug sie ausdrucksvoll und wenn auch nicht mit der tiefen Fülle, welche wir an dem Komponisten bewunderten, doch auch ohne die affektirte äussere Erregung vor, mit welcher manche Spieler der Neuzeit uns Sand in die Augen zu streuen suchen. Die Virtuosin musste das Finale wiederholen, und that es ohne die geringste Ermüdung zu zeigen. — Sonderbarer Weise glauben wir in neuerer Zeit mehr Ehrgeiz und Streben nach fortgesetzter höherer Ausbildung bei unseren Künstlerinnen als bei manchem unserer Künstler zu bemerken. So kam uns z. B. bei Aufführung der Ouverture zu „Parisina" von *W. St. Bennett* die Frage unwillkürlich in den Sinn, wie es wohl kommen möge, dass ein Komponist, der früh schon ein solches Werk liefern konnte, so wenig fortgeschritten ist, ja in neuerer Zeit gänzlich still steht? Dass die so oft angeklagte Gleichgültigkeit und Ungerechtigkeit gegen eingeborene Talente meist der eingeborenen Tonleute eigene Schuld ist, werden wir so lange wiederholen, als Fakta, wie das, welches Miss *Loder* in dem heutigen Conzerte zeigte, die Erinnerung an die Triumphe der Damen *Kemble*, *Shaw*, oder die glänzende Laufbahn, welche Mr. *Reeves* gegenwärtig betreten, nicht das Gegentheil beweisen. Herr *Lucas* dirigirte, wir wissen nicht, aus welchen Ursachen, die Ouverture von *Bennett*, aber keineswegs zu deren Vortheil. — Im zweiten Theile des Conzerts spielte Herr *Blagrove* ein Violinconzert von *Spohr*. — Mrs. *Dorus-Gras* und Signor *Salvi* sangen. In Bezug auf diese Leistungen müssen wir bemerken, dass drei Arien von *Donizetti* für ein philharmonisches Conzert gerade um drei zu viel waren. Wir wissen wohl, wie schwer berühmte Künstler der Art zu behandeln sind, Universalgenies z. B., wie Mad. *Viardot-Garcia*, Miss *Kemble*, die in vier Sprachen und in vier Stylen singen können, wir wissen ferner, wie gänzlich abgenutzt und zu Tode gesungen manche besseren italienischen Arien „O cara imagine" — „Non più di" — u. s. w. sind; es ist uns auch nicht unbekannt, dass die Sänger nur mit Widerwillen an die Werke mancher neueren gelehrten Komponisten gehen, die die natürlichen Forderungen eines guten Gesanges gar nicht kennen oder mit Geringschätzung auf sie herabblicken. Aber es gibt Werke von älterem Datum, die eben so angenehm zu singen als anzuhören sind, von *Händel*, *Gluck* und den grossen Italienern des verwichenen Jahrhunderts, die kluge und tüchtige Sänger nicht vergessen sollten und nie ohne Wirkung und Erfolg wählen würden. Die neueren Instrumentalszenen der Deutschen können dafür eben so wenig, wie die verwelkten und abgedroschenen Frivolitäten *Bellini's* und *Donizetti's* entschädigen. Es ist sehr zu wünschen, dass die Direktoren diese Bemerkungen beherzigen, und so viel wie möglich die freilich sehr eigensinnigen Sangesgötter und Göttinnen zu bestimmen suchen, ihre Singstücke nicht nach dem Verlangen *John Bull's*, sondern der besseren Kenner der Tonkunst zu wählen.

Hamburg. (Maibericht.) Der für Theater- und Conzertverhältnisse ungünstigste Monat des ganzen Jahres pflegt, schon lokaler Umstände halber, hier in Hamburg der Mai zu sein. Der um diese Zeit stattfindende Wohnungswechsel, die fälligen Miethezahlungen, das Beziehen der Landwohnungen, alles das beschränkt und hindert die Theilnahme an den Genüssen der Kunst, und ist das Wetter nur einigermassen schön, so vergisst ausserdem selbst der eifrigste Kunstliebhaber wohl ein und das andere Mal seine gewohnte Neigung, um sich der wiedererwachten Natur zu freuen. Kommen nun aber ausserordentliche Umstände hinzu, wie es leider gerade jetzt hinsichtlich der noch immer ihrer Lösung harrenden und uns nicht allein so nahe liegenden, sondern uns völlig in den Bereich ihrer nachtheiligsten Einflüsse einschliessenden Kriegsereignisse der Fall ist,

lässt sich vollends leicht abnehmen, wie traurig es im Allgemeinen um die materiellen Resultate der Kunst aussehen muss. Concerte haben im verwichenen Monate nicht stattgefunden, von Gästen sahen wir nur die noch vom April her anwesenden, nämlich den Tenor *Tichatscheck*, der bis gegen die Mitte des Mai hier verweilte, und die Sängerin Fräul. *Liebhart*, die übrigens jetzt bei unserer Bühne engagirt ist, wogegen Fräul. *Babnigg* nun verlässt. Ersterer trat im Ganzen an neun verschiedenen Malen auf. Zuletzt als Stradella in der gleichnamigen Oper, am Meisten effektuirte er jedoch als Eleazar in der am 2. Mai aufgeführten *Halevy*'schen Oper „Die Jüdin", deren Gesammtdarstellung überhaupt eine recht gelungene war. Besonders schienen sämmtliche Mitwirkende einander im dritten Akte an löblichem Eifer übertreffen zu wollen. Fräul. *Babnigg* entfaltete als Eudora diesmal den ganzen, durch Kunstfertigkeit und Eleganz erhöhten Reiz ihrer ausgezeichneten Stimme; die Partie des Kardinals fand in Herrn *Dalle Aste* einen allen Eigenthümlichkeiten derselben gewachsenen würdigen Repräsentanten, und Fräulein *Michalesi*, als Recha, lieferte den Beweis ihrer bereits wacker vorgeschrittenen Ausbildung im Fache des heroischen Vortrages.

In *Flotow's* Martha, welche am 16. Mai auf unserer Bühne ihre fünfte Darstellung fand, bewährte das obengenannte Fräul. *Liebhart* auf's Neue die Schönheit ihrer umfangreichen, dabei ziemlich volubilen Stimme. Ihrem Vortrage fehlt es dabei keineswegs an Gewandtheit und äusserer Zierlichkeit, und im Ganzen ist diese Sängerin im Besitze tüchtiger Kunstmittel, denen nur die vollendete Ausbildung abgeht. Namentlich ist ihrer Koloratur noch Vieles, vor Allem aber ernsthaftes Studium und unausgesetzte Uebung zu wünschen, da sich in der ersteren mancherlei Auswüchse vorfinden, die mitunter, besonders bei den kleineren Verzierungen, auch beim Triller, eine ganz sonderbare Gestalt annehmen und vor allen Dingen zu beseitigen sein dürften.

(Beschluss folgt.)

Leipziger Stadttheater.

Die Erstürmung von Belgrad. Oper in vier Akten von *Julius Becker*. Zum ersten Male aufgeführt am 21. Mai d. J.

Der Komponist hat, wie verlautet, auch das Buch zu dieser Oper geschrieben. Wir müssen zunächst die Wahl des Stoffes bedauern. Festungen sind auf der Bühne so oft belagert und eingenommen worden, Märsche, Chöre, Arien, die kampfbegierig fortziehen und siegreich wiederkehren, kriegerischer Lärm u. s. w. sind so unvermeidliche Dinge dabei, dass ein hoher Genius, oder — was nicht dasselbe Verdienst ist, aber dieselbe Wirkung macht — eine besonders glückliche Eingebung erfordert wird, wenn der übrigbleibende Raum mit neuen Vorstellungen, unverbrauchten Situationen, Gefühlen und Leidenschaften ausgefüllt werden soll. Weder das Eine noch das Andere ist diesem Libretto zu Gute gekommen. Freilich, von einem Dichter, der aus Liebe zu seiner besseren Hälfte, dem Komponisten, auf dessen glühendes Drängen plötzlich und eilig nur die Arbeit unternimmt, solche Leistung zu verlangen, wäre unbillig. Indessen bleibt leider auch der beste Mensch höchstens nur bis an die Theaterkasse billig. Hat er seine zehn oder zwanzig Groschen für das Billet hingegeben, wird er ein Wütherich, kein Einreden hilft, er will durch Neues gespannt, er will zugleich zu Hass und Liebe gegen und für die Personen entflammt und zuletzt auf's Aeusserste und Vollständigste befriedigt werden. Deshalb folgt nach einem militärischen Siege auf der Bühne leicht eine künstlerische Niederlage vor der Bühne.

Die Fabel dieser Oper ist kurz folgende.

Guido von Sternberg, Husarenoffizier, hat bei Verfolgung der Türken eine Bresche in der Festungsmauer bemerkt, und erhält vom Prinz Eugen die dringend erbetene Erlaubniss, jene Stelle bei Nacht genauer untersuchen zu dürfen, um die Belagerer dann zum Sturme führen zu können. Bei dieser Untersuchung wird er entdeckt, gefangen und vom türkischen Gouverneur, Pascha Achmed, zum Tode verurtheilt. Des Letzteren Tochter, Leila, verliebt sich in den jungen Offizier, bittet aber vergebens für sein Leben. Später gesteht sie, von ihrer Mutter heimlich zur Christin erzogen worden zu sein, wird darauf zu Guido in's Gefängniss gesetzt und soll mit diesem zugleich den Tod erleiden. Eine treue Dienerin eilt in's Lager und meldet die Gefahr. Eugen lässt die Festung stürmen und erobern. Der tödtlich verwundete Pascha bittet den Prinzen, Leila in Schutz zu nehmen, und stirbt. Guido erhält die Verwaiste zur Gemahlin, obgleich er von Liebe zu ihr eigentlich nichts geäussert und auch um ihre Hand nicht angehalten hat. Indessen ist er mit dem Geschehenen zufrieden und nimmt es an.

Auch eine schwache Fabel kann durch die Kunst der Motivirung in einen wirksamen Plan umgewandelt werden. Dies ist aber unserem Dichter nicht gelungen. Die Situationen sind meist entweder gewöhnlich oder unwahrscheinlich. Von letzter Art nur einige Beispiele.

Der Pascha wird verwundet in das Zimmer seiner Tochter gebracht. Bald darauf erhebt sich draussen Waffenlärm und Guido stürmt mit dem blanken Säbel herein. Wie ist das zugegangen, fragt auf's Aeusserste verwundert der Zuschauer, und Wehe der Situation, wenn keine glaubwürdige Erklärung folgt. Guido's Erzählung nach ist er bei der Untersuchung der Bresche entdeckt, angefallen und in die Festung gedrängt worden. Hier hat er sich nun, er allein, durch alle Gassen und Türken der Stadt, bis in's Haus des Pascha, die Treppe hinauf, wer weiss durch wie viele Gemächer, gerade bis in das auf der Bühne befindliche Zimmer durchgeschlagen, ohne dass ihm die Haut geritzt worden, während der Weg, den er von der Bresche bis hieher genommen, nach seiner eigenen Versicherung mit Leichen bezeichnet ist, die sein Säbel hingeopfert. Das heisst dem Glauben der Türken und des Publikums zu viel zumuthen!

Später lassen die Priester Leila, „zu grösserer Schmach dem Christenhund", sagt Guido, zu ihm in's Gefängniss setzen. Eine schöne Jungfrau und Glaubensgenossin! Das können auch die Türken, und wenn sie noch so dumm wären, für keine Schmach halten.

Stella, die Dienerin Leila's, verlangt, im Lager angekommen, von Eugen ein Schwert, um die Festung mit stürmen zu helfen, und nach kurzer Weigerung gibt ihr der Feldherr eines, sagend: „Schlage tapfer drein, in der Feinde Reihe!" Später gibt ihr der Feldherr den Ritterschlag dafür! Das sind lauter Erfindungen, die den Zuschauer verstimmen, aber nicht rühren, nicht interessiren können.

Es wäre noch Manches zu tadeln an dem Texte, wenn uns das Tadeln Vergnügen machte. Lieber reden wir von der Musik, wo ein ganz anderes Talent sich offenbart. Zwei schöne Eigenschaften besitzt Herr *Becker* als Komponist, die ihn zu Bedeutendem befähigen: Erfindungskraft und die Gabe musikalischer Charakteristik. Jene hat er durch viele eigenthümliche Gedanken und ganze Stücke bewiesen, diese dadurch, dass er erstens die beiden nationalen Elemente der Oesterreicher und Türken getrennt zu halten, und zweitens wirkliche musikalische Individuen aus einigen Personen zu bilden verstanden. Die ausgezeichnetste Figur in dieser Beziehung ist der Arzt Ali, an dem jede Note, um in lear'scher Art zu reden, ein düsterer, fanatischer Türke ist. Die ganze türkische Musik dieser Oper hat aber noch das weitere Verdienst, dass sie türkisch ist ohne türkische Musik, ohne Triangel, Becken, grosse Trommel — zum grössten Theile wenigstens —, und sich von der Entführung aus dem Serail nicht hat verführen lassen, sondern einen neuen eigenthümlichen Türkenton, dem man die Wahrheit so wenig wie dem Mozart'schen absprechen kann, anzuschlagen und festzuhalten weiss. Dies setzt eine sehr lebendige Fantasie voraus. Zu bewundern ist ferner der frische und wahre Ausdruck in der Musik. Was der Dichter *Becker* oft falsch, leicht und gleichgültig in Worten hingezeichnet, hat der Komponist *Becker* Alles als wahr, wichtig und auf's Ernstlichste gemeint genommen und mit wahren und warmen Tönen auszumalen verstanden. Darum müsste diese Oper, unserer Meinung nach, im Concerte, wo die sinnliche Vorführung der Handlung die Unwahrscheinlichkeiten nicht ins Licht setzt, weit mehr Wirkung machen. Die Schwächen der Ereignisse würden der Wahrnehmung der Hörer entzogen, und nur die Schönheiten der Musik blieben zu ungestörter Wirkung übrig.

Der Komponist hat ferner die Gabe, anziehende Melodieen zu schaffen, und nicht blos im Allegro und hüpfenden ¾ oder ⁶⁄₈ Takt, sondern in allen Takt- und Tempoarten. Man zwinge die heutigen französischen und italienischen Zweivierteltaktkomponisten und ihre deutschen Nachahmer, die ernsteren Gefühle und Leidenschaften im ⁴⁄₄ Takt zu ergreifen, und sie werden gelähmt, matt, das Gewöhnlichste nur in den gewöhnlichsten Phrasen aussprechen können.

Auch die Instrumentation ist im Ganzen durchaus gewandt, im Einzelnen oft sehr neu und pikant. Schöne Blecheffekte kommen vor, leider zu oft, durch die Situation freilich bedingt, aber doch zuletzt das Ohr ermüdend. Sie scheint er aus *Wagner's* Opern sich gewonnen und sich zu eigen gemacht zu haben. Könnten diese Momente um die Hälfte vermindert werden, würde die Wirkung sich um die Hälfte verstärken. Dass nur die Situation zu dem Zuviel verleitete, zeigen die stilleren und sanfteren Stellen der Oper, wo die Instrumentation sich treu anschliesst und zuweilen überaus zart und duftig ist. Ueberhaupt wird die Instrumentation, obgleich reich und polyphon, nirgends so frech, sich über den Sänger erheben und ihn übertäuben zu wollen. Und macht sie zuweilen, in leidenschaftlichen Momenten, Ansprüche auf eine kräftige und klangvolle Stimme, so tritt sie in den ruhigeren Stellen bescheiden, obgleich immer den Ausdruck verstärkend, zurück.

Diese wenigen und rhapsodischen Gedanken geben sich für kein Urtheil aus. Der Text lag uns vor, die Musik nicht. Ueber letztere konnten wir also nur allgemeine Bemerkungen geben, wie sie sich nach einmaligem Hören etwa bilden mögen. Wir enthalten uns deshalb auch mit Absicht der Anführung einzelner Stellen und Stücke, welche uns etwa am Besten gefallen haben und welche am Wenigsten. Denn hier sind beim hörenden Individuum die grössten Irrungen möglich.

Wen hatte nicht einmal ein Stück, eine Stelle beim erstmaligen Hören entzückt oder abgestossen, und beim zehnten Male die umgekehrte Wirkung hervorgebracht? Selbst über ein ganzes grosses Kunstwerk kann man ja solche Täuschungen erfahren, wie die Geschichte der Kritik in hunderten von Beispielen zur Schadenfreude der Schaffenden und zur Beschämung der kritisirenden aufweist. Doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir schliesslich aussprechen, dass Herr *Becker*, wie Wenige jetzt, befähigt sein möchte, eine ächte deutsche Oper zu schaffen, wenn ihm das Glück oder ein ernsteres Studium der dichterisch dramatischen Erfordernisse einen wirksamen Operntext zuführen will.

Fantasie kann nicht gelernt werden. Der Fantasie Gaben aber künstlerisch wirksam zu gestalten, ist gar wohl durch Studium zu erwerben. *Schiller* äusserte einmal: „Wenn man dreissig gute dramatische Stücke im Ganzen und Einzelnen sorgfältig durchfragt, kann man das einunddreissigste selbst machen."

Die scenische Ausstellung wie Anordnung war reich und sorgsam. Die Aufführung durch das Orchester unter *Rietz* Leitung, im Ganzen vortrefflich. Im Einzelnen wäre wohl zuweilen bei sanften Stellen ein zarteres Piano zu wünschen gewesen. Die Darsteller auf der Bühne thaten nach Kräften und mit sichtbarer Liebe was möglich. Frau *Günther Bachmann* als Zigeunerin hat die günstigste Rolle, und wurde, wie der Komponist, gerufen. Herr *Brassin* als Eugen war gut, Herr *Behr* als Aladin sehr gut. Herr *Stritt* konnte wegen Unwohlsein nur mit Anstrengung singen, spielte aber gut. Fräul. *Schwarzbach* als Leila liess als Sängerin kaum etwas zu wünschen übrig. Im Spiel, ob gewiss

nicht ohne Talent, ist sie noch nicht so ausgebildet, um jeder Rolle ihr dramatisches Recht vollständig angedeihen lassen zu können. *J. C. Lobe.*

FEUILLETON.

Am 4. Mai verschied zu Wien, seiner Vaterstadt, der bisherige Concertmeister und Soloviolinist des Hamburger Stadttheaters *Joseph Leutkner*, an der Brustkrankheit, nachdem er diese seine Stellung mit dem 1. April d. J. verlassen und sich seiner Heimat zugewendet hatte, um im Kreise seiner Familie für einige Zeit die zur Wiederherstellung seiner schon seit lange angegriffenen Gesundheit nothwendige Ruhe zu gewinnen. *Leutkner* war Schüler des Wiener Konservatoriums, ein einziger wackerer Musiker, nur seiner Kunst lebend und ausgezeichnet in Behandlung seines Instrumentes. Sicher hätte er dereinst eine bedeutende Stufe im Kunsttempel erstiegen, wenn nicht seine in den letzten Jahren mehr und mehr zunehmende und durch mancherlei den Verhältnissen seiner äusseren Stellung entsprungene, durch ihn nicht veranlasste Verdriesslichkeiten noch beförderte Kränklichkeit seine Bestrebungen gehindert, der so frühe Tod ihnen ein kurzes Ziel gestellt hätte. Er starb erst 23 Jahr alt. Friede seiner Asche!

Das Pariser Konservatorium der Musik ist im Ministerium des Innern wieder der für den Buchhandel und die Theater bestehenden Abtheilung überwiesen worden. (Siehe S. 258 dieses Jahrganges.)

In Leipzig besteht ein Gesellenverein, welchem der bekannte Komponist *Karl Zöllner* bisher mit grossem Eifer und ebenso grosser Uneigennützigkeit Musikunterricht ertheilte, und zwar mit bestem Erfolge. Leider ist Herr *Zöllner* wegen Mangels an Zeit genöthigt, diesen Unterricht aufzugeben, hat jedoch versprochen, denselben noch so lange fortzusetzen, bis er einen tüchtigen Nachfolger gefunden.

Nach einer durchgreifenden Reparatur der Orgel in der Stadtkirche zu Liegnitz wurde dies Werk, welches jetzt einem neuen ganz gleichzustellen ist, von *Hesse* aus Breslau geprüft und öffentlich als vortrefflich befunden. Mit der Abnahme war ein unentgeltliches Orgelconcert verbunden, und zur Einweihung führte Kantor *Freese* eine von ihm komponirte Festkantate auf. Der Orgelbauer ist der geschickte *C. F. Buckow* zu Hirschberg in Schlesien.

In Leipzig gastirt jetzt Fräulein *Lenasy*, vom Bremer Stadttheater.

Am 3. Juni hat sich zu Frankfurt a. M. *Karl Malss*, Mitinhaber des Stadttheaters, in einem Fieberanfalle selbst entleibt. — Zu Fontainebleau starb *Mira*, früher Direktor des Théâtre des Variétés zu Paris, dann Administrator an der grossen Oper unter *Véron* und Duponchel.

Musikdirektor *Fahrbach* in Wien hat einen seltsamen Einfall gehabt, indem er einen „Katzenmusik-Walzer" komponirt, der mit grossem Jubel aufgenommen worden ist. Dass die grässlichsten Dissonanzen anfangen, ist natürlich; dann folgt das Thema, aber nicht gespielt, sondern von dem grössten Theile des Orchesters *gewinselt*. Später kommt die auf eine gräulich-bunte Weise dargestellte Melodie: „Es ritten drei Schneider zum Thore hinaus" darin vor u. dgl. m.

In Paris wird nächstens eine neue komische Oper in drei Aufzügen: „Il signor", Musik von *Heinrich Potier*, zur Aufführung kommen. — Die Pariser komische Oper beabsichtigt einen Gastbesuch *in corpore* in London. England scheint für Alle: Künstler, Staatsmänner u. s. w., die an der übrigen Welt verzweifeln, das Eldorado zu sein.

Das Hoftheater zu Wiesbaden wird mit dem 1. September dieses Jahres ganz und gar geschlossen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei **J. André** in Offenbach sind neu erschienen:

Abt, F., Op. 65. Les Progrès du jeune Pianiste. 4 Morceaux p. Pf. 1 Fl. 24 Kr.
  No 1. Rondino sur un thème des Huguenots. 27 Kr.
  2. Rondino sur un thème de Stradella. 27 Kr.
  3. Rondino sur une tyrolienne. 27 Kr.
  4. Variations sur l'Air: Loreley. 27 Kr.
— — Op. 64. 10 leichte Duettinen für 2 Singst. m. Pf. vollständ. 1 Fl. 30 Kr., und in 3 Heften zu 50 Kr.
— — Op. 63. 2 Lieder f. 1 tiefe Stimme m. Pf. 36 Kr.
  Einzeln: No 1. Der Polenmutter Wiegenlied. 27 Kr.
  2. Soldatentod. 18 Kr.
Voss, C., Fantaisie brillante sur des thèmes de Lucrezia Borgia. 1 Fl. 12 Kr.

Bei **F. Kuhnt** in Eisleben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kinner, F. G., Bundeslied der Schleswig-Holsteiner und Marschlied der deutschen Nationalgarde. Für vierstimmigen Männerchor komponirt. Partitur. 5 Ngr.

Chrom. Trompeten-Verkauf.

Bei Unterzeichneten stehen 2 chrom. Trompeten zum Verkauf, gefertigt von dem rühmlich bekannten Maschinisten *Schmidt* in Wien; deren eine ist mit runder Maschine versehen. Etwaige Käufer belieben sich in frankirten Briefen zu wenden, um das Nähere zu erfahren. Kenner, welche dieselben geblasen, haben sich sehr günstig darüber ausgesprochen. Der Preis per Stück ist 22 Thlr., mit runder Maschine 26 Thlr.

Riegel & Wiessner in Nürnberg.

Zur richtigen Würdigung

des in Nr. 48 d. Bl. befindlichen Aufsatzes: „Tonkünstlerversammlung" von *F. Hinrichs* werden die Leser auf die Erwiderung in Nr. 45, 46 und 47 Bd. 28 der „Neuen Zeitschrift für Musik" hierdurch hingewiesen.

A. Dörffel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juni. Nr. 26. 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — *Nachrichten:* Aus Paris. Aus Bamberg. Aus Kassel. Kleine Briefe aus Gotha und Coburg. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodie II.

Also *David* und *Berlioz* designirte Schöpfer einer neuen musikalischen Kunstperiode!

Ehe wir Hosanna rufen — denn damit kommen wir jedenfalls immer noch früh genug —, wollen wir uns einen Augenblick Zeit gönnen und beide Koryphäen, so wie sie in der Kunst sich gegeben haben, kurz und bündig etwas näher betrachten. Und da wird uns gleich beim ersten Blicke Nachfolgendes nicht entgehen.

So nahe Beide einander in der Allgemeinheit ihres Kunststrebens auch zu stehen scheinen, so sehr Beide auf die Ehre Anspruch machen, den stagnirenden Strom der Musik in ein anderes Bett zu leiten, so weit sind sie demungeachtet in Hinsicht ihres künstlerischen Charakters, ihrer Anschauungs- und Auffassungsweise von einander entfernt.

Zeigt *Berlioz* sich in seinen Kompositionen ernster, tiefer, geistreicher, so ist er zugleich auch spekulativer. Fast jede Note, jeder Akkord verräth dies Letztere. *David* dagegen zeigt sowohl in der Auffassung als Ausführung eine gewisse Leichtigkeit, die im Allgemeinen zwar nicht unangenehm einwirkt, jedoch nicht selten an die äusserste Oberfläche streift.

In einem Theile ihrer Leistungen aber stimmen beide Komponisten merkwürdig überein: im Streben nach Effekt, ein Streben, welches fast überall bei ihnen so absichtlich hervortritt, ja, als förmliches Haschen und Jagen erscheint, dass sich hieraus deutlich kundgibt, wie alle Beide noch ächte Schüler und Jünger der jetzigen Musikperiode sind, aus deren Fesseln sie sich nicht befreien konnten. Jeder von den Genannten sucht sodann den ästhetischen Höhenpunkt seiner künstlerischen Produktionen offenbar grossentheils im Vorwurfe, die äusserlichen Einflüsse unserer Umgebung, welche in uns einen bestimmten Gefühlszustand hervorzurufen im Stande sind, musikalisch zu schildern, durch Töne wiederzugeben und auf diese Weise eine entsprechende künstlerische Wirkung zu reproduziren. Beide lassen zu diesem Zwecke kein Mittel unbenützt, und namentlich wird *Berlioz* es nicht müde, sich deshalb in den merkwürdigsten studirtesten Kombinationen der Harmonie sowohl, wie des Instrumentales zu ergehen.

Abgesehen davon, dass diese Behandlungsweise der Musik an und für sich durchaus nicht neu ist und höchstens nur von den dabei verwendeten Mitteln ein Theil auf dieses Prädikat Anspruch machen kann, so liegt in derselben gleich von vorne herein ein frivoler Missgriff: ein Durcheinanderwerfen der Subjektivität und Objektivität des musikalischen Ausdruckes, also etwas rein Unkünstlerisches! Denn wenn es die höchste Aufgabe der Musik ist, das Gefühlsleben durch Töne der Anschauung zu vermitteln, den Erguss innerer Regung in Tönen aufzulösen, so vermag jene Behandlungsweise, die lediglich etwas Aeusseres darzustellen sich bemüht, die die Ursachen uns schildert statt der Wirkung, höchstens eine dürftige Kopie des Anregungsstoffes zu bieten, statt dass sie, wie es ihr höherer Zweck wäre, in den Entwickelungsgang des Gefühles uns einführen und versetzen müsste.

Es bleibt sich daher völlig gleich, ob eine subjektive Behandlung des Musikalischen auf bloss technischem oder auf rhythmischem, melodischem oder harmonischem Wege durchgeführt wird, wie künstlich dieselbe immerhin angelegt sein möchte. Denn schon die Betrachtung, dass die Musik zu wenig materieller Art ist, um das im Verhältniss zu ihr grobe Gewebe materieller Erscheinungen mit nur einiger Aussicht auf Erfolg veranschaulichen zu können, muss uns zur Erkenntniss des im Grunde völlig unmusikalischen Princips der beiden renommirten neueren französischen Tondichter führen.

Sollen wir etwa spezialisiren? Gut, es mag geschehen. Und so wird denn wohl Niemand in Abrede stellen können, dass z. B. ein Paukenwirbel in seiner äusseren Erscheinung kleinlich sei gegen den Donner des zürnenden Firmamentes, dass die dumpfen Schläge des *gran tamburo* ein eben so wohlfeiles als miserables Surrogat abgeben für das Gebrüll der Karthaunen, dass ein (schon von Aesthetikern des vorigen Jahrhunderts als recht praktisch empfohlener) chromatischer Lauf im Basse bis zur Sexte oder kleinen Septime aufwärts, mit einem Terzen- oder Quartensprunge rückwärts, zwar eine ganz hübsche Spielerei sei, aber doch schwerlich im Ernste den erhabenen Eindruck hervorbringen könne, den das Gebrause des Sturmes oder das Rollen

Google

des Meeres erregt. Vollends lächerlich aber wird das Bestreben, wenn blitzzuckartige Violinsprünge den Blitz darstellen wollen, und widerlich läppisch, wenn mit klirrendem Beckenschlage ein abgeschlagenes Haupt fällt!

Eben so wenig wird die gewählte Häufung der keckesten Dissonanzen einen Wohlgefallen erregen, wenn sie nur dazu dienen soll und kann, uns physiologisch zu affiziren, also roh und materiell zu wirken. Wir werden dadurch blos gepeinigt, der ostensible Zweck, uns dadurch die Zustände eines vielleicht von Gewissensbissen oder Todesangst geplagten Sünders vorzuführen, geht verloren, und die Geplagten sind wir.

Wahr ist es, die Mittel, welche namentlich *Berlioz* zu all diesen Malereien massenhaft zu verwenden weiss, sind in ihrer äusseren Erscheinung oft frappant, die ungewöhnlichen Kombinationen des Instrumentale wie der Harmonie sind an und für sich nicht selten wirklich Staunen erregend; immer aber schimmert eine Absichtlichkeit durch, die sich zuweilen bis zur eitelsten Ostentation versteigt. Sodann aber, was nützen die Mittel, und wenn sie noch so ausgewählt, wenn sie den Zweck verfehlen? Obendrein, je komplizirter der Vortrag, je bunter ein Bild, um so unklarer sind beide!

Und endlich, haben wir nun in einer Komposition dieser Art durch alle künstlich aufgebauten Labyrinthe uns durchgearbeitet, sind wir im Stande, den verschlungenen Knoten aller Verwickelungen zu lösen, den thematischen Zusammenhang zu fassen, was bleibt uns? Können wir wirklich behaupten, in unserem Gemüthe einen bleibenden Eindruck empfangen, einen schönen Kunstgenuss gehabt zu haben? Nimmermehr. Das Gehör ist allerdings übersättigt worden von all den technischen Elementen, der Verstand ist ermüdet vom Nachrechnen aller Kombinationen, aber die Seele ist öde und leer und von all dem Schwalle unberührt und ungerührt geblieben.

Was nun noch die Produktivität beider genannten Komponisten anlangt, so scheint sich auch bei ihnen die alte Erfahrung wiederum zu bestätigen, dass jede Gewaltanstrengung Ermattung herbeiführt. *Berlioz* wie *David* liessen es sich angelegen sein, mit Einem Schlage wirken zu wollen, daher die so enorme Zahl von Mitteln aller Art, die sie vorführten, die Masse des buntesten Materials, die sie auf einen Haufen zusammenschleppten. Jener Schlag misslang, musste misslingen, und so liegt denn auch die Vermuthung nicht fern, der Vorrath dürfe bald zu Ende sein. Was diese Vermuthung fast zur Gewissheit macht, ist, dass *David*'s zweite Odesymphonie, Columbus, seiner Wüste in jeder Beziehung bei Weitem nachsteht. Ungeachtet des anzuerkennenden Werthes einzelner im Columbus vorkommender werthvollen Schönheiten findet sich in diesem Werke dennoch des Unbedeutenden, ja Trivialen so viel, dass, wenn nicht der Komponist der Wüste der Verfasser wäre, es wahrscheinlich ganz ohne alle Bedeutung dastehen und spurlos verschwinden würde.

Und *Berlioz*?

Ist Kapellmeister in London geworden und hat seitdem eben nichts von sich hören lassen.

Noch ein einziges Wort.

Die französische Eitelkeit, um nicht zu sagen Arroganz, welche *Berlioz* den Platz neben oder gar über *Beethoven* zu vindiciren bemüht war, dürfte durch den Erfolg am Besten widerlegt worden sein. Und es steht denn *Beethoven* bis jetzt noch einzig und unübertroffen mitten im Gewimmel der unter ihm im bunten Fluge sich tummelnden Kunstephemeriden, und die Zeit wartet schon seit geraumer Weile, ob etwa Jünger und Nachfolger ihm erstehen möchten, die, seinem Genius sich anschliessend, in seiner Weise die Kunst fortbildend, eine neue Periode derselben herbeiführen würden, oder aber, ob eine solche Periode in ganz anderer ungeahnter Art sich gestalten wolle.

Das Erkennen des innersten Mangels unserer jetzigen Kunstrichtung von Seiten der Erfahrenen, der Ueberdruss an den dieser Richtung entspringenden Leistungen, welcher sich bei dem Laien schon seit längerer Zeit ausspricht, Beides zeigt zur Wahrhaftigkeit, dass diese Kunstrichtung eine nicht mehr haltbare sein kann.

Aber eine neue ist bis jetzt noch nicht geschaffen!

Hdt.

Ich sollte den Herrn Rhapsoden eigentlich sehr hassen, denn er wagt es, über *Berlioz* ganz andere Ansichten zu hegen, als ich. Indessen mache ich mich desselben Verbrechens ja oft gegen Andere schuldig und möchte deshalb doch auch nicht gehasst werden. Meine Meinungen über *Berlioz* werden in künftigen Fortschrittsartikeln erscheinen. Einstweilen drücke ich dem Widersacher freundlich die Hand und bitte um baldige Fortsetzung seiner Ketzereien. Die Redaktion.

NACHRICHTEN.

Aus Paris. (Beschluss.) *Chelard* aus Weimar gab vor 14 Tagen eine musikalische Abendunterhaltung bei seinem alten Freunde *Philarète Chasles*, Professor am Collège de France. Er führte mehrere Sänger und zwei junge Damen aus Erfurt vor, die Fräul. *Plessner*, die sich hier bei einem italienischen Meister in der Gesangkunst ausbilden.

Beide Damen, von denen die ältere Sopran, die jüngere Alt singt, haben vortreffliche Stimmmittel und überhaupt ein vielversprechendes musikalisches Talent. Der innige Vortrag mehrerer deutschen Lieder, so wie der Gesang mehrerer anderer Kompositionen erwarb den jungen Künstlerinnen von einer sehr gewählten Gesellschaft rauschenden Beifall. Ein junger deutscher Sänger, Herr *Wilman*, sang eine grosse Arie aus Macbeth von *Chelard* mit wundervoller Bassstimme zur allgemeinen Zufriedenheit. Die Mittel dieses jungen Künstlers sind wirklich bedeutend. Dann führte man ein Fragment aus der Hermannsschlacht und den herrlichen „Chant grec" aus, der 1843 den Griechen zu Ehren im Vauxhall aufgeführt wurde und zu welchem *Philarète Chasles* die Worte gedichtet hat, die *Michael Beer* in München dann in's Deutsche übersetzte. *Chelard*'s Musik fand hier wie im Conservatoire und in der komischen Oper den grössten Beifall. Auch im Orphéon

Digitized by Google

wurde eine Komposition von *Chélard* mit vielem Erfolge aufgeführt: Le vieux drapeau von *Beranger*, aus welchem der Komponist eine sehr gelungene Vokal-Symphonie gemacht hat. Das Orpheon, in welchem bekanntlich Arbeiter in grosser Masse nach der *Wilhem*'schen Methode singen, gab das Conzert, wie gewöhnlich, im Circus, und da es zum Besten der Verwundeten stattfand, konnte man für Geld hineinkommen, was sonst nicht der Fall ist. Die Notabilitäten der Revolution waren bei diesem ächt patriotischen Conzert zugegen: *Dupont*, *Ledru*, *Garnier-Pagès*, *Marie*, *Crémieux*, *Carnot*, *Marrast*, *Buchez*, *Bethmont*, *Recourt* u. s. w. Der Gedanke, Arbeiter für ihre verwundeten Brüder singen zu hören, war wahrhaft ergreifend, und ich habe seitdem keiner republikanischen Versammlung mehr beigewohnt, in der, wie hier, ein so reiner Enthusiasmus stattgefunden hat. *Beranger* ist eigentlich der Urheber dieses bedeutenden Instituts, das ihn unter den arbeitenden Klassen noch populärer gemacht hat. Mehrere von den im vorigen Jahre auf Veranlassung des Unterrichtsministeriums gekrönten Kompositionen wurden ebenfalls aufgeführt. Am Sonntage darauf wurde dasselbe Conzert noch einmal wiederholt.

In einer von den letzten Generalversammlungen der Musiker hat Herr *Jules Simon* sehr lebhaft für eine Reform im Conservatoir gesprochen, und zwar, unserer bescheidenen Ansicht nach, mit grossem Rechte, denn abgesehen von den ungeheueren Missbräuchen, die dieses Institut zu einem Cirque gemacht haben, in welchem die Mütter der jungen Pariserinnen in Intriguen und Coquetterie wetteifern, lernen die Schüler verhältnissmässig noch sehr wenig im Conservatoir. Herr *Jules Simon* hat sich hierüber sehr freimüthig ausgesprochen und die Revue et Gazette musicale deshalb für gut befunden, ihm Remonstrationen zu machen. Der Redner antwortete darauf in einem offenen Schreiben an die Redaktion, in welchem er die Blössen des Instituts aufs Neue schildert und versichert, dass die Laureaten des Conservatoirs bei ihrem Ausscheiden aus der Schule selten die Grundprincipien ihrer Kunst kennen. Es ist schmählich, sagt er, im 19. Jahrhundert eine Kunst zu üben, ohne die Grundsätze inne zu haben, auf denen sie beruht. Es ist namentlich für eine höhere Schule schmählich, Sänger und Instrumentisten zu bilden, die ohne alle wissenschaftliche Basis, keine andere Methode, kein anderes Gesetz kennen, als die Routine und den Instinkt. Eine Verbesserung der materiellen Lage der Künstler ist von dem Fortschritte der Kunst unzertrennlich, dieser aber hängt von dem Fortschritt im Unterricht ab. Gegen so logische Grundsätze, die durch die That selbst, durch die entschiedenste Mittelmässigkeit des Conservatoirunterrichtes, ein noch grösseres Gewicht erhalten, hatte der Redakteur der Pariser musikalischen Zeitung doppelt Unrecht, sophistisch zu antworten: die Schüler des Conservatoirs seien eben nur Schüler, und wie man von den Eleven der Rechtsschule keinen *Montesquieu* erwarten könnte, so von der Musikschule keinen *Beethoven*. Einen solchen verlangt auch Herr *Simon* nicht, er verlangt nur die Errichtung von Klassen, welche die Geschichte der Musik, die französische und fremde Prosodie, die Philosophie der Kunst, die Analyse der grossen Meister u. s. w. lehren, gewiss beachtenswerthe Wünsche, die dem Handwerkerwesen, das alle höheren Talente mit ansteckt, entgegenarbeiten würden. Es ist ganz löblich, dass der Redakteur der Musik. Ztg. *Halévy* vertheidigt, aber *Halévy* ist erstens nicht Direktor des Conservatoirs und zweitens nicht der einzige Lehrer an dieser Anstalt. Ihm dürfte vielleicht nur der Vorwurf gemacht werden, den Styl der modernen Komponisten ausschliesslicher zu lehren, als den einzig wahren der ältern Meister. Da ich doch eben von der Pariser musikalischen Zeitung rede, wollte ich die verehrten Leser der Leipziger auf einen in jenem Journale veröffentlichten Aufsatz von Dr. *Kastner* über *Rouget de Lisle* und die Marseillaise aufmerksam machen. *Kastner* zieht ganz die Gelehrsamkeit zu Gebote, die zu solchen historisch-kritischen Untersuchungen nöthig ist, und ich glaube, dass die Frage über die Authenticität der berühmten Hymne jetzt ganz zu Gunsten *Rouget's* entschieden ist. Wie liesse sich annehmen, dass ein Mann, der eine nicht unbedeutende Anzahl anderer Volksgesänge geschaffen hat, die ganz in demselben Style geschrieben sind, eine alte Melodie zu einem originellen Text benutzt habe? Die Marseillaise macht überdies ganz den Eindruck der innigsten Verwandtschaft von Text und Melodie, und mehrere der übrigen Gesänge *Rouget's* stehen der Marseillaise zwar an Popularität, aber nicht an künstlerischem Werthe nach. Diese werthvolle Arbeit muss *Kastner* den Dank aller Freunde des Volksgesanges erwerben. Absurd ist Gossec's [illegible] Arrangement dieser Hymne, die man unsinniger Weise in dieser Umgestaltung oder besser Entstellung in der grossen Oper mit ungeheuerem Spektakel aufgeführt hat. Wie erschütternd einfach macht sie sich dagegen im Munde der *Rachel*! Ich habe Ihnen schon von dieser unvergleichlichen Leistung gesprochen und möchte noch davon erzählen, aber ich fürchte, meinen Zweck doch nicht zu erreichen.

Der Klerus hat sich auch diesmal wieder barbarisch gegen die Kunst benommen. Die letzte Zufluchtsstätte, die einem kleinen Theile der Künstler in den Kapellen der Kirchen übriggeblieben war, wird von den sparsamen Herren verringert und vielleicht bald ganz versperrt. Der Herr Erzbischof aber ist auf einmal ein so guter Republikaner geworden, dass er Messen für das Gedeihen der Republik lesen lässt, versteht sich ohne Musik.

Der Orgelbauer *Debain* hat eine eigene Art von „Reklame" erfunden. Bei dem letzten Feste der Republik hatte er seine Harmoniums auf einen hohen Wagen stellen lassen, der am Zuge Theil nahm. Hoch oben sass etwa ein Dutzend Kinder von 6—8 Jahren, die aus Leibeskräften „Aux armes Citoyens" sangen, was natürlich einen lächerlichen Eindruck machte. Am Hintertheile des Wagens trug eine grosse Tafel die Inschrift *Debain*. Wie erfindungsreich!

Paris, den 1. Juni.

Google

Hamburg (Beschluss.) *Mozart's* Entführung aus dem Serail lieferte in ihrer am 24. Mai stattgehabten Darstellung zwar einige hübsche, gut gelungene Einzelnheiten, konnte jedoch im Allgemeinen nur wenig befriedigen. Herrn *Dilt's* Heldentenor eignet sich nun einmal nicht zu Vorträgen, die, wie die Partie des Belmonte, weichen, warmen Gefühlsausdruck erfordern, daher büsste gleich die erste Arie: „So soll ich dich denn sehen“, einen guten Theil ihrer Wirkung durch die damit vorgenommene Transposition ein; Fräulein *Babnigg* dagegen sang ihre Constanze zwar mit gewohnter Festigkeit, ihrem Vortrage fehlte aber grossentheils, namentlich in der Arie: „Martern aller Arten“, die erforderliche Kraft. Einen im Gesange wie im Spiele ganz wackeren Osmin gab uns Herr *Bost*, nur mangelt leider diesem Sänger die zur vollgültigen Darstellung dieser Partie nothwendige Tiefe. Herr *Kaps* war ein guter Pedrillo, und das von diesem und Herrn *Bost* gesungene Trinklied wurde da Capo verlangt. Dem Blondchen des Fräul. *Trutsch*, einer jungen Anfängerin, fehlte es zwar nicht an Stimme, aber fast an allen übrigen zu dieser Partie erforderlichen Eigenschaften: an hinlänglicher Gesangsfertigkeit sowohl wie an ungezwungenem, schalkhaftem Spiele und freier geistiger Beherrschung der Rolle. Fügen wir nun noch hinzu, dass ein Paar Arien ganz weggelassen, die Tenorarie des zweiten, so wie das Duett des dritten Aktes abgekürzt und verstümmelt vorgetragen wurde, so dürfte unsere obige Behauptung in Betreff des geringen Kunstwerthes der Gesammtaufführung als vollkommen gerechtfertigt erscheinen.

Am 26. Mai sang Herr *Wurda*, jetziger Mitdirektor des Stadttheaters, in *Mehul's* Joseph in Aegypten einmal wieder die Titelrolle in einer Weise, die an die früheren Zeiten seiner besten Leistungen erinnerte. Herr *Dalle Aste* war ein trefflicher Jakob und Herr *Clement* ein gleich wackerer Simeon. Fräulein *Neer*, frühere Choristin, jetzt zum Solofach übergegangen, gab den Benjamin mit ziemlich korrektem Vortrage. Ihre Stimme ist hübsch und verspricht mit der Zeit Gutes.

Im Ganzen brachte der verwichene Monat vierzehn Opernvorstellungen: die Jüdin, 2mal, die Stumme von Portici, die weisse Frau, 3 Akte aus Robert, die beiden letzten Akte aus Stradella, Martha, Tell, 2mal, die Regimentstochter, Don Juan, die Entführung, Joseph in Aegypten, die Puritaner. In den sechs erstgenannten gastirte *Tschatschek*, im Robert zugleich mit *Lucile Grahn*, der „zufällig in Dänemark gebornen“ Tänzerin, wie sie in einer ihrem Gastspiele vorangehenden, hiesigen Blättern inserirten, nicht ganz geschickt abgefassten *Captatio benevolentiae* über sich selbst sich vernehmen liess.

Wie es um die finanziellen Verhältnisse unserer Bühne steht, davon liefert der Status des abgewichenen Monats den besten Beweis. Die Tageseinnahme des Maimonates belief sich nur auf 9805 Mark 8 Schillinge Cour. (etwa 3922 Thlr. Pr. Cour.), welche Summe, nach Abzug der Miethe für das Haus und der laufenden Tageskosten, noch nicht einmal völlig zur Deckung sämmtlicher Monatsgagen von 50 M. Cour. und darunter (für Orchester, Chor, Ballet) ausreichte. Die höher gagirten, jetzt für gemeinschaftliche Rechnung spielenden Mitglieder der Oper wie des Schauspiels konnten mithin für den abgewichenen Monat *Nichts* erhalten. Welch ein Resultat im Vergleich mit dem früheren sicheren festen Gehalte! Aber die Künstler fallen jetzt verzweifelt im Course, und die unserigen haben daher gewiss wohl daran gethan, hier zu bleiben und in Erwartung besserer Zeiten vorläufig auszuhalten. Anderswo, in Paris namentlich, läuft die Kunst, vom Virtuosen bis zum Bänkelsänger hinab, im engsten Sinne des Wortes nach Brot, und obendrein vergeblich; so weit ist es übrigens hier nun doch noch nicht gekommen; aber miserable Zeiten sind's, das ist wahr. Gott besser's, und zwar baldigst!

Kassel (Fortsetzung.) Auch zwei Pianofortconcerte wurden vorgeführt, nämlich das in D moll von *Mozart*, vorgetragen von Herrn Musikdirektor *Weber* aus Göttingen, und das in Es dur von *Beethoven*, vorgetragen von Herrn *Steinmetz*.

Von Concertstücken für Blasinstrumente hörten wir: 1) Fantasie für Klarinette von *Gerke*, vorgetragen von Herrn *Bührmann*. 2) Einleitung und Variationen für die Posaune von *Gabert*, vorgetragen von Herrn *Brange*. 3) Rondeau brillant für die Klarinette von *Lindpaintner*, vorgetragen von Herrn *Holzapfel*. 4) Erstes Concert für die Klarinette von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Neff*. 5) Elegie für Ventilhorn von *Reisinger*, vorgetragen von Herrn *Zimmermann*.

Die Gesangstücke, welche von Seiten der zur Mitwirkung in den Abonnementconcerten eingeladenen Künstler zum Vortrage gewählt worden, waren folgende: 1) Arie aus „Robert“ von *Meyerbeer*, gesungen von Frl. *Walter*, 2) Schwäbische Lieder, gesungen von derselben, 3) Romanze aus „Tell“ von *Rossini*, gesungen von Frl. *Malenda*. 4) zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von *Mendelssohn*, gesungen von derselben, 5) Arie aus der Oper „der Zweikampf“ von *Herold*, gesungen von Frl. *Eder*, 6) Lied mit Pianofortebegleitung von *A. Fesca*, gesungen von derselben. 7) Arie aus „Belisar“ von *Donizetti*, gesungen von Herrn *Hagen*; 8) Arie aus dem „Freischütz“ („Wie nahte mir der Schlummer“) von *Weber*, gesungen von Frl. *Walter*; 9) Tyroler-Walzer von *Donizetti*, gesungen von derselben; 10) Duett aus „Belisar“ von *Donizetti*, gesungen von Frl. *Eder* und Herrn *Biberhofer*; 11) „die Nachtigallen“, zweistimmiges Lied mit Pianofortebegleitung von *Kunkel*, gesungen von denselben; 12) Arie aus „Robert“, gesungen von Frl. *Walter*. 13) Duett aus „Linda di Chamounix“ von *Donizetti*, gesungen von Frl. *Walter* und Herrn *Hagen*. 14) Duett aus der „Vestalin“ von *Spontini*, gesungen von den Herren *Hagen* und *Steller*.

Einen der genussreichsten Abende in der letzten Concertsaison verdanken wir unserem geschätzten Violinvirtuosen Herrn *Hilf*, der Anfangs Februar ein sehr besuchtes Concert zu eigenem Vortheil im Hoftheater gab. Mit welcher Freude haben wir schon bei der Wahl

Digitized by Google

und Ausführung seiner früheren Vorträge dessen rühmenswerthe Begeisterung für die besten Werke der verschiedensten Meister alter und neuer Zeit wahrgenommen. Auch die dermaligen Produktionen gaben von dem höchst achtungswerthen Streben nach inniger Durchdringung, wahrer und lebensvoller Gestaltung, so wie auch nach vielseitiger technischer Ausbildung einen erfreulichen Beweis und waren sämmtlich von enthusiastischem Beifall begleitet. Sie bestanden aus dem Violinconcert von *Mendelssohn*, der „Melancolie" von *Prume*, Variationen über ein Thema aus „Otello" von *Ernst*, und einer Fantaisie brillante „Souvenir de *Mendelssohn*" vom Conzertgeber. Was die letztere Komposition betrifft, der ein *Mendelssohn*'sches Thema zum Grunde liegt, so ist es ungewöhnlich, dass der Tonsetzer das erwählte Thema, nachdem er es auf herkömmliche Weise introducirt, nur zur Hälfte als Motiv zu Variationen benutzt und die andere Hälfte durch eigene, aus dem *Mendelssohn*'schen Thema gefolgerte Gedanken ergänzt hat. Diese Art der Benutzung ist unbefriedigend für alle Diejenigen, welche das *Mendelssohn*'sche Thema kennen und sich in der angenehmen Erwartung, dasselbe vollständig zu hören, getäuscht finden. Die zu dem so gestalteten Motive erfundenen Variationen sind brillant und zum Theil sehr schwer. Von den Mitgliedern des Sängerpersonals hatten Frl. *Walter*, wie auch die Herren *Hagen* und *Francke* dem Conzertgeber ihre Mitwirkung freundlich zugesagt. Von Frl. *Walter* hörten wir die grosse Arie aus Oberon („Ozean, du Ungeheuer") von *Weber* und ein Duett von *Donizetti*, bei welchem Herr *Hagen* mitwirkte. Herr *Francke* sang eine Romanze aus „Euryanthe" von *Weber*. Die beiden Abtheilungen des Conzertes wurden mit der Ouverture zur eben genannten Oper und der „im ernsten Styl" von *Spohr* eröffnet.

(Beschluss folgt.)

Kleine Briefe aus Gotha und Koburg

Gotha.

Nach den im letzten Briefe*) erwähnten Aufführungen wurden noch mehrere Opern grossentheils recht gut gegeben. So war Alessandro Stradella mit Frau *Herbst-Jazedé* und den Herren *Reer*, *Hofer*, *Gerl* und *Yolden* eine sehr gelungene Darstellung. Ebenso Johann von Paris. Im Czaar und Zimmermann spielte Herr *Räder* aus Dresden besser als er sang; Lucia von Lammermoor sollte man nur von italienischen Kehlen hören; für Oberon reichen die Kräfte, abgesehen von dem trefflichen Orchester, keineswegs aus. Auch nachtwandelte immer wieder die vermaledeite Sonnambula, an deren Stelle man gern eine gute deutsche Oper gehört hätte, z. B. Fidelio, der dieses Jahr in Gotha nicht gegeben worden ist. Aber das Publikum muss sich nun einmal nur diejenigen Opern gefallen lassen, worin die Prima Donna gern singt. Von solchen Umständen hängt das Loos eines Repertoirs ab; auch hat man es wohl schon erlebt, dass eine Sängerin den Fidelio nicht auf die Bretter liess, weil zu dieser Rolle ein wohlgebildetes Bein gehört, sie aber zufällig ein solches nicht besass.

Das Gelüste der Nachtwandlerin beschloss die hiesigen Vorstellungen, und Sänger wie Kapellmeister sind nach Koburg zurückgekehrt, wo sie jetzt bittersüsse Ferien geniessen. Einstweilen üben sich, wie mir ein Freund von dort schreibt, die meisten Künstler in den Waffen und in der Taktik. Die dortige Bürgerwehr (anderwärts nennt man es mit gutem deutschem Namen Kommunalgarde) ist ungefähr 600 Mann stark, vom besten Geiste beseelt und von schönster Harmonie belebt. Letzteres bezieht sich auch auf die Musik derselben, die sehr gut sein soll — kein Wunder, denn sie besteht grossentheils aus den Mitgliedern der herzoglichen Kapelle, welche diesen Dienst aus blosser Gefälligkeit übernommen haben und ihn mit grösstem Eifer verrichten. Mein Freund schreibt noch, es sei sehr belustigend, einen dicken pausbackigen Burschen, biergedunsen und neidgeschwollen, bei den Uebungen der Bürgerwehr mit einem schwammigen Bauche um die Musik der Bürgerwehr herumschleichen zu sehen, wo er weidlich schimpft und lästert, dass man ihn nicht zum Führer dieses Musikcorps gewählt hat. Letzteres will nun einmal nichts von ihm wissen. Er soll sich vor Kummer darüber im Itzgrund ertränkt haben, seine Zunge aber, so versichert man, ist noch immer in Thätigkeit, und man hat sich vorgenommen, sie extra todtzuschlagen. Doch kann ich natürlich solche grauenvolle Nachrichten nicht verbürgen, da ich, wie bemerkt, nur Erzähltes erzähle.

Koburg.

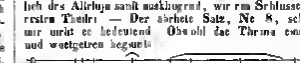
Am 4. Juni fand hier ein schönes Concert zum Besten der Spargesellschaft der weniger bemittelten Volksklassen Statt. Das Programm war folgendes: Ouverture zur Zauberflöte, Arie aus dem Nachtlager von Granada, gesungen von Herrn *Andres*, Septett von *Hummel*, die Hauptpartie vorgetragen von Herrn *Drouet* dem Jüngern, Duett aus den Hugenotten, gesungen von Frau *Herbst-Jazedé* und Herrn *Hofer*. — Arie aus Euryanthe (Herr *Hofer*), Rondo brillant für Pianoforte von *K. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Drouet*; Arie aus dem schwarzen Domino (Frau *Herbst-Jazedé*); *Beethoven*'s A dur-Symphonie. — Die Ouverture wie die Symphonie wurden vortrefflich ausgeführt. Eben so die Gesangsachen; nur die Arie aus dem schwarzen Domino erschien wie eine Art schwarzer Fleck in dem glänzenden Conzerte. Frau *Herbst-Jazedé* hätte bei der Wahl und Ausführung mehr Geschmack zeigen können; namentlich gebehrdete sie sich, als stände sie vor den Lampen.

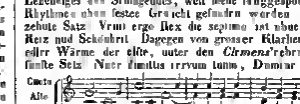
Die anziehendste Erscheinung dieses Abends war unstreitig Herr *Drouet*, der Sohn unseres Kapellmeisters, ein junger Mann von etwa 17 oder 18 Jahren. Er war einige Jahre lang auf dem Konservatorium zu Leipzig*) und genoss im Pianofortespiele *Mendelssohn Bartholdy*'s und *Moscheles*' Unterricht; man kann von

---

*) Siehe S. 355.

*) Siehe Allgemeine Musikal. Zeitung, Jahrg. 1847, S. 278.





ihm sagen, dass es sowohl diesen Lehrern als der Anstalt selbst alle Ehre macht. Deutlichkeit, sichere, reine Mechanik, Frische der Passagen, Geschmack und künstlerische Auffassung der Kompositionen — das Alles liess nichts zu wünschen übrig, und man darf dem jungen Künstler wohl eine bedeutende Zukunft in Aussicht stellen.

Recension.

Collectio operum musicorum Batavorum Saeculi XVI. Edidit *Franciscus Commer*. Tom. 5. Mainz, *Schott*. 66 Seiten.

Der Inhalt dieses fünften Theiles der bekannten Sammlung sind 6 Gesänge*) von *Christ. Hollander*, 5 von *Clemens non Papa*, 5 von *Jacobus Vaet*. Ich darf in Bezug auf diese Sammlung an eine frühere Recension der vier ersten Bände erinnern (Allg. Mus. Ztg. 1846, Nr. 10, 11), um mich hier nicht zu wiederholen. Die Ausstattung ist so prächtig, wie ein Nationalwerk verdient, das eine volksthümliche Gesellschaft, Societas Batava ad musicam promovendam, unternimmt, fast fürchte ich, sie ist zu prachtvoll: denn diesen weitläuftigen prächtigen Kupferstich kauft nicht leicht ein Privatmann oder Singverein, wenn er nicht durch den Inhalt unwiderstehlich gedrungen wird. Wir machen der Verlagshandlung keinen Vorwurf aus dieser umständigen Pracht, und wünschen nur, dass sie nicht der Brauchbarkeit und Verbreitung im Wege stehe. Auch ist es störend, dass so manche auffallende Druckfehler stehen geblieben sind, wie in den früheren Heften. Die Textesworte Coelum et terramque condidit sind S. 28 viermal gedruckt; ich weiss nicht, welche Originalworte der Vulgate hier entstellt sind. Erravi sicut ovis *que* periit st. quae ist zu lesen S. 30; die Mönchsschrift que ist keine Entschuldigung, da gleich nachher quaere servum tuum geschrieben ist. Unverständlich ist nutum st. votum (20mal!) S. 42. und S. 47 exspertante st. exspectant te. Auffallend ist die Schreibart *Rege* für das Verbum mehrmals S. 52, 53, während das Substantiv *regis* S. 56 constant klein geschrieben ist. Sehen wir ab von diesen Nebendingen, und wenden uns zum Inhalte der einzelnen Gesänge.

Wiederum sind die bedeutenderen Gesänge von *Clemens non Papa*, der in rhythmischer Gliederung und Verständlichkeit den Uebrigen vorangeht; *C. Hollander* hat einzelnes Schöne, *J. Vaet* hat für seine brokatenen Hofepigramme keine poetischen Töne gefunden. Der erste Satz von *C. Hollander*: inter natos mulierum non surrexit major Joanne baptista, qui viam domino praeparavit in eremo, ist in dem bekannten Legendentone, den wohl am Glücklichsten *Dom. Phinot* in seinem Tonbilde von Lazarus' Auferstehung getroffen hat. Der vorliegende *Hollander*'sche Satz ist hohl, ohne rhythmische und harmonische Helligkeit, nur durch die bekannten feierlichen Schlüsse bewegend. (Warum ist aber deklamirt mulierum — ◡ — ◡?) Weit lebendiger und inniger ist der zweite Satz: Pater peccavi in coelum et coram te, besonders schön das triplirte fac me sicut unum ex mercenariis tuis, wo die Bedeutung der kirchlichen Tonarten kräftig hervortritt. — Der dritte Satz: Junior fui, etenim senui et non vidi justum derelictum beginnt recht eindringlich in edlem Ausdrucke, geht aber bald in eine Unbestimmtheit des Rhythmus und Wortausdruckes über, die durch herumirrende Wiederholungen noch unschmackhafter, ja unleidlicher wird. Desto herrlicher blickt aus diesem unruhigen Treiben hervor das so demüthige nec semen ejus und das Uebrige bis zum Schlusse (S. 11), wo denn freilich nicht der Textausdruck, sondern der allgemeine Inhalt poetisch waltet, ein Umstand, den wir auch bei den gleichzeitigen Italienern, doch zu edlerer Anwendung gelten lassen müssen. — Aehnlich ist die Wirkung des vierten Gesanges: Sic deus dilexit mundum ut filium suum unigenitum daret (dederit? daret?), wo Einzelnes überrascht, das Ganze nicht erbaut. Auch der fünfte und sechste Gesang: Laudate dominum, omnes gentes, und Deus adjutor meus, ne derelinquas me, ist an Ton und Wirkung von den vorigen nicht verschieden. Einen tieferen Grund für diese Bevorzugung *C. Hollander's* habe ich nicht finden können.

Weit mehr muthet uns an der milde verständliche *Clemens non Papa* in Nr. 7, 8, 9, 10, 11, von denen das erste und letzte die trefflichsten und voll warmen unvergänglichen Gehaltes sind. Zuerst der siebente Satz: O crux benedicta, in te pependit salvator mundi, rex angelorum, alleluja! diese Worte in demüthiger Einfalt deutlich und in reinen harmonischen Folgen, nicht schwierig, aber gewandt und geistvoll ausgesprochen, dann mit höherem Schwunge: Adoramus te et benedicimus tibi, hierauf in triplirtem Gange hoch und helle: quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum, endlich das Alleluja sanft ausklingend, wie am Schlusse des ersten Theiles. — Der achte Satz, Nr. 8, scheint mir nicht so bedeutend. Obwohl das Thema sinnvoll und wortgetreu beginnt:

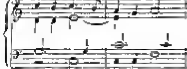
so befängt uns bald der unbestimmte Rhythmus, der bei *Hollander* so störend waltete. Aehnliches möchten wir behaupten von Nr. 9: Erravi sicut ovis quae periit, wo ausser den einleitenden und schliessenden Takten wenig Lebendiges und Schlagendes, weil mehr langgesponnene Rhythmen ohne festes Gewicht gefunden werden. Der zehnte Satz: Venit ergo Rex die septima, ist ohne allen Reiz und Schönheit. Dagegen von grosser Klarheit und edler Wärme der elfte, unter den *Clemens*'schen der fünfte Satz: Nunc dimittis servum tuum, Domine:

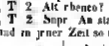
Canto
Alto
Ten.
B.

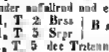
---

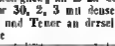
*) Auf dem Titelblatte sind unrichtig dem *C. Hollander* 7 Sätze zugeschrieben.

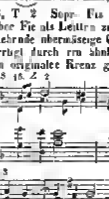
Google











Die folgenden Sätze von *Joh. Vaet* sind weltlichen Inhalts, aber sehr trocken, wie der offizielle Text der kaiserlichen höfischen Dichtern erwarten lässt. Hier fühlen wir nicht den lebendigen Schwung eines wirklich begeisterten Gemüthes, das die irdische Hoheit mit Freuden preist, wie *Hafis* oder *Virgil* — nein, es ist eine Gelehrtendichtung wie die *Opitz*'sche, die an sich den Tondichter nicht begeistern konnte, glänzende saubere Hexameter und Pentameter, weiter nichts.

> Nr. 12. In honorem Caesaris Ferdinandi (primi).
> Si qua fides vatum scriptis, sub Apolline numen
> Numinum [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
> Vivere et nostro sub Caesare musica floret
> Cum Musis vita praesente Caesar erit.
>
> Nr. 13. In honorem regis Maximiliani (secundi).
> Jam pridem expectant te, Maximiliane, Bohemi
> Post longam [illegible] regni [illegible]
> [illegible] [illegible] [illegible], optime Regum,
> Et [illegible] [illegible] [illegible] diadema [illegible]
>
> Nr. 14. In honorem ducis Bavariae.
> Omnia in [illegible] quod [illegible] optima fecerunt
> Dux Bavarus fato qui datus [illegible]
> Testatur [illegible] [illegible] [illegible]
> [illegible] populi [illegible] [illegible] [illegible]
>
> Nr. 15. In honorem Regis Poloniae.
> Nunc dum [illegible] [illegible] [illegible] Regia
> [illegible] [illegible] dux Catharina [illegible]
> O ter conjugium felix thalamosque beatos
> Qui simul Europam [illegible] regna ligant!

Wer kann aus diesen entsetzlich pretiösen Schnitzeleien etwas Fliegendes erregen? Der Komponist hat auch seinerseits nichts gethan, um in den Verdacht zu kommen, dass er die Worte verstanden oder gar die Verse rhythmisch habe wiedergeben wollen; weder Worte noch Gedanken, sondern nur lateinische Buchstaben werden gesungen. Weh thut es Einem, an solchen Stoff und in solcher Weise die tiefsinnigen Kirchenharmonieen verschwendet zu sehen; sie wandeln daher wie Gespenster, in fremden Landen entstanden.

Von allen Gaben, die dieses Heft bereitet, ist keine geniessbar, ausser den Gesängen von *Clemens*. Wir fürchten nicht den Vorwurf, dass dergleichen, ohne am lebendigen Gehöre erprobt zu sein, nicht verstanden werde; denn wir anderen Kinder gewähren doch lesend wie hörend die kleinsten Sätze *Gabrieli's*, *Vittoria's*, *Anerio's*, *Josquin's*! Da blickt man in den hellen Himmel heiliger Kindlichkeit und keuscher Hoheit, den Himmel, der uns fern geworden und unerreichbar, doch nicht fremd, nicht unverständlich dem dürstenden Gemüthe; aber dieser Holländer, ich kann ihn nicht schmecken, helfe mir ein Anderer! Nächst *Clemens*, dem milderen, dessen Töne zuweilen an's Herz gehen, ist mir aus früheren Heften das erste gesund klingende Cum transisset Sabbatum, von *Seb. Hollander* (wenn ich nicht irre) erinnerlich. — Viel könnte zu besserem Verständniss beitragen, wenn der Herausgeber, wie wir früher einmal baten, einige historische Uebersicht oder Betrachtung beigefügt hätte. Denn allerdings dürfen wir, die wir der Zeit und Kunst dieser Tondichter so fern stehen, uns kein Endurtheil über ihre Leistungen anmaassen. Wie sehr die Kenntniss dem Genusse vorarbeitet, wenn sie ihn auch nicht erzeugt — das wissen unsere Freunde aus *Winterfeld's* Sammlungen, denen die vortrefflichen geschichtlichen Darstellungen nicht blos als gelehrte Notizen zur Seite stehen.

Zum Schlusse darf ich nicht unterlassen, wieder ein paar Kreuze und Bee nachzutragen, in denen die *Commer*'schen Sammlungen oft etwas unsicher sind. Wo ich nicht gewiss bin, stelle ich es als Frage zur Begutachtung *C. F. Becker's* und anderer wahrer Kenner auf.

S. 1, Z. 1, T. 6 Sopran Es statt E?
S. 1, Z. 2, T. 2 Alt ebenso?
S. 3, Z. 4, T. 2 Sopr. As statt A? anstatt des unerträglichen und zu jener Zeit so nicht üblichen Tritonus

S. 12, Z. 4, T. 8 Ten. Cis st. C? nicht nothwendig, doch minder auffallend und etwas klangvoller.

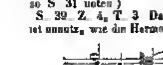
S. 27, Z. 1, T. 2 Bass | B statt H?
S. 27, Z. 1, T. 5 Sopr. |

S. 30, Z. 1, T. 5 der Tritonus EB (Alt Sopran) ist bedenklich. Wenn er auch an sich nicht unerträglich, so ist es doch durch den Gang der Altmelodie

so gut wie unmöglich, an E zu denken. Ein Gleiches gilt vom Basse 30, 2, 3 mit denselben Gründen, auch haben Sopran und Tenor an derselben Melodiestelle die kleine Sekunde

S. 31, Z. 3, T. 2 Sopr. Fis statt F? — Zwar ist F möglich, aber Fis als Leitton zu G wahrscheinlicher. Die dann entstehende übermässige Quinte im Durchgange wird gerechtfertigt durch ein ähnliches Beispiel 16, 2, 5 Alt, wo ein originales Kreuz geschrieben steht

Digitized by Google



S. 34, Z. 2, T. 6. Bass Es statt E.

S. 37, Z. 4, T. 6. Alt H st. B (Durchluss; eben so S. 31 unten.)

S. 39, Z. 4, T. 3. Das Gis aus *Commer's* Konjektur ist unnütz, wie die Harmonie des folgenden Taktes zeigt:

S. 41, Z. 3, T. 3. } Sopr. Fis st. F.
S. 41, Z. 4, T. 4. }

Emden, 25. April 1848. Dr. *E. Krüger.*

FEUILLETON.

Fräulein *Hagedorn*, bisherige Kammersängerin in Dessau, die auch öfters in Leipzig gesungen hat, geht gänzlich von der Bühne ab und wird sich nach Königsberg begeben.

Die aus Literaten, Malern, hauptsächlich aber aus Musikern bestehende Société académique des enfants d'Apollon zu Paris gab jüngst ein ausgezeichnetes Concert. Die Hauptstücke, die darin aufgeführt worden, waren: *Hummel's* Septett, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *Lebonn*, Andante und Scherzo aus dem ersten Quintett von dem dortigen Deutschen *Casimir Ney*. Dazwischen vorzüglicher Gesang und Bravourstücke. Besonderen Beifall fand: Le réveil des peuples, caprice héroique pour Pianoforte, von der Komposition des neulich erwähnten *Antoine de Kontski*.

In London ist ein neues Projekt in Betreff der dortigen Theater aufgetaucht. Man beabsichtigt die beiden italienischen Opern mit einander zu verschmelzen, und zwar im Theater von Haymarket unter Leitung der Herren *Delafield* und *Mitchell* (Orchesterdirektor: Herr *Costa*), das Coventgarden-Theater aber in eine englische Oper zu verwandeln. Die Leitung des musikalischen Theiles der letzteren würde Herrn *Balfe* übertragen werden.

Die in Berlin privatisirenden, d. h. anstellungslosen Schauspieler und Sänger von verschiedenen Bühnen Deutschlands haben beschlossen, im Gesellschaftstheater Urania Schauspiel- und Opernvorstellungen zu geben. An der Spitze stehen die Herren von *Blomberg* (früher Souffleur in Hamburg), *Fagrell* (früher wandernder Schauspieldirektor) und *Horn* (Sänger). Die erste Opernaufführung (Fra Diavolo) hat bereits stattgefunden.

Die Sängerin Fräulein *Elise Vogel* aus Leipzig hat sich mit dem preussischen Ingenieur *Falke* in Ruhrort verheirathet. Sie hat in Leipzig wie in Dresden sich oftmals mit vielem Beifall als Concertsängerin hören lassen, auch in Frankfurt a. M. einige Gastrollen auf der Bühne gegeben. Dem öffentlichen Wirken in der Kunst wird sie nunmehr wohl entsagen.

Die Zeitverhältnisse hatten das diesjährige niederrheinische Musikfest, das in Düsseldorf gefeiert werden sollte, unmöglich gemacht. Als Ersatz dafür veranstaltete der dortige Männergesangverein, in Verbindung mit vielen anderen Vereinen des Rheines und des Bergischen, ein Gesangfest, das am 11. Juni abgehalten wurde und dessen Ertrag für die Sammlung zur Gründung einer deutschen Flotte bestimmt ist.

Am 13. Juni fand das fünfte wendische Gesangfest in Marienborn bei Kamenz in der sächsischen Oberlausitz Statt. Die Leitung war in den Händen des Herrn *Kocor* (sprich *Kotzor*), eines wendischen Komponisten, von welchem mehrere Kompositionen aufgeführt wurden. Unter Anderem machten auch mehrere fremdartige slawische Melodieen einen Effekt. — (Von *Kocor* wurde schon im vorigen Jahre, beim 4. wendischen Gesangfeste in Bautzen, ein Lebensbild unter dem Titel: „Die wendische Hochzeit" ausgeführt. (Siehe Jahrg. 1847 dieser Zeitg., S. 750.)

Wie der Charivari meldet, soll das Hoftheater zu Dresden vom König aufgegeben und einer Privatunternehmung überlassen werden, mit einem jährlichen Zuschusse von 20,000 Thlrn. aus der Civilliste, dagegen aber Kapelle und Sänger in der katholischen Kirche mitzuwirken hätten. Das monatliche Defizit soll jetzt 5000 Thlr. betragen.

Der Intendant des Berliner Hoftheaters von *Küstner* hat von dem Könige von Baiern das Commandeurkreuz des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Für einen Klavier-Verein wird geschrieben oder gedruckt zu kaufen gesucht:

Sliphin vom Walde, dramatische Ouverture arrangée pour Piano à 2 ou 4 mains.

L. Spohr's, 8me Quintetto arrangé pour Piano à 2 ou 4 mains.

— — 8me Sinfonie arrangée pour Piano à 2 ou 4 mains.

W. H. Veit, Concert Ouverture arrangée pour Piano à 2 ou 4 mains.

und sehe ich gef. Offerten entgegen.

Utrecht, Juni 1848.

F. W. Dannenfelser.

Empfehlenswerthe Nova von Schuberth & Comp.

Burgmüller, Opernfreund. Nr. 3. Fra Diavolo. 10 Sgr.
Chwatal, Sonatine. Op. 50. Nr. 2. 10 Sgr.
Cramer, 84 Studien. 1. Heft, neue Ausgabe. 1 Thlr.
D. Krug, 6 Lieder m. Piano. Op. 12. 15 Sgr.
Kücken, 6 Lieder. 2 Hefte. Op. 42. 40 Sgr.
Lumbye, Fahnenwacht Marsch (nach dem Liede von *Lindpaintner*) für Orchester. 1⅓ Thlr.
— — Fahnenwacht Marsch f. Piano. 7½ Sgr.
Schindelmeisser, 3 Lieder. Op. 40. Nr. 1—3. 25 Sgr.
J. Schmitt, Le Carillon. Divertissement. Op. 206. 15 Sgr.
D. Hammermann, Elementarflötenschule. 3 Thlr. (Mit *Schuberth's* Handbüchlein als Prämie.)

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juli. Nr. 27. 1848.

Inhalt: Beiträge zur praktischen Akustik. — Die Allgem. Musik. Ztg. an die Neue Zeitschr. f. Musik. — *Nachrichten:* Aus Kassel. Aus Petersburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beiträge zur praktischen Akustik.

Ueber Klavierinstrumente mit singendem Tone.

Unter den Aufgaben der praktischen Akustik gibt es eine, mit welcher man bereits seit mehr als dritthalbhundert Jahren, ohne genügende Resultate zu erhalten, sich beschäftigt hatte, und deren Lösung mit Aussicht auf vollständigen Erfolg erst durch Hilfe fortgeschrittener Wissenschaft der neueren Zeit vorbehalten bleiben sollte. Diese Aufgabe bestand darin, ein in musikalisch-akustischer Beziehung als vollkommen anzusehendes Instrument herzustellen, also eines, welches Vollstimmigkeit und Sangbarkeit in sich vereinigte. Vollstimmigkeit, d. h. die Eigenschaft, unter allen Umständen mindestens so viel Töne, als zu einem vollständigen Akkorde gehören, zu gleicher Zeit hervorbringen zu können, besitzen mehrere Instrumente: die Harfe, Orgel, das Pianoforte und die übrigen Klavierinstrumente. Was dagegen die Sangbarkeit anlangt, so umfasst diese zwei Elemente: das melodische, oder die Fähigkeit des Instrumentes, dass jeder auf demselben hervorgebrachte Ton beliebig lange ausgehalten, und das dynamische, dass er in jedem möglichen Grade der Stärke nach Willkür producirt werden könne. Während nun den meisten der gebräuchlichen Orchesterinstrumente (mit Ausnahme der [illegible]) Melodik und Dynamik vereint in hohem Grade eigen ist, sind sie monophon; sie gestatten kein regelmässiges gleichzeitiges Hervorbringen mehrerer Töne. Denn die Doppelgriffe, und selbst sogenannte mehrstimmige Sätze, welche auf Streichinstrumenten unter günstigen Umständen executirt werden, können in dieser Hinsicht keine Geltung beanspruchen, um so weniger, als sie der gewöhnlichen Spielweise, so wie der Natur dieser Instrumente in der Regel entgegen, nur in einzelnen Fällen praktikabel und meistentheils blos der technischen Schwierigkeit wegen bemerkenswerth, somit aber als blosse Kunststücke anzusehen sind, die wegen ihrer musikalischen Mangelhaftigkeit nicht einmal eine Ausnahme bilden. Anderentheils aber fehlt unter denjenigen Instrumenten, welche ihrer Natur nach zum vollstimmigen Spiele sich eignen, dem Fortepiano nämlich, der Harfe und der ganzen Reihenfolge ihrer Verwandten, die Sangbarkeit überhaupt. Es sind rhythmische Tonwerkzeuge, Klinginstrumente. Die Orgel wiederum, der zwar ein Anhalten des Tones, also Melodik, eigenthümlich ist, entbehrt des dynamischen Wechsels, und die zur Abhilfe dieses Mangels erfundene, in England zuerst angewendete Schwellung (so wirkungsvoll sie, wenn gut konstruirt, im Einzelnen auch sein mag) bleibt immer ein höchst unzureichendes Surrogat, welches nur theilweise in Anwendung gebracht werden kann, dabei nachtheilig auf die Stimmung wirkt und den Hauptmangel besitzt, dass durch sie zwar einer ganzen zur Zeit producirten Tonmasse dynamischer Wechsel gegeben werden kann, der Hauptzweck aber, beliebige Anschwellung und Schwächung jedes einzelnen Tones während des vollgriffigen Spieles, nicht zu erreichen ist.

Am Meisten würde noch den gewünschten Erfordernissen die Glasharmonika*) entsprechen, wenn diese nicht in allen übrigen Stücken ein so höchst unvollkommenes Instrument wäre, dessen umständliche und schwierige, dabei nur langsame Sätze zulassende Behandlung sowohl, wie der unzureichende Tonumfang die Wirksamkeit behindert.

Dass übrigens, um diese Erfordernisse zu vereinigen, nur ein Tasteninstrument das füglichste sein dürfte, war längst anerkannt, und häufige Versuche sind zu

---

*) Die Harmonika, bekanntlich von einem Irländer, *Puckeridge*, erfunden, hiess anfänglich Angelic organon, und bestand ganz einfach aus abgestimmten, neben einander gestellten Biergläsern, die mit den Fingern gerieben wurden. *Benjamin Franklin* vervollkommnete die Erfindung dadurch, dass er sie zu einem eigentlichen Instrumente erhob, indem er glockenförmige, abgestimmte Schalen auf einer mittelst Kurbel und Schwungrad in Bewegung gesetzten Spindel befestigte; auch gab er ihr ihren jetzigen Namen. Dies war im Jahre 1763. Seitdem hat man mancherlei Verbesserungen und Vervollkommnungen versucht. So erweiterte *Schmittbaur*, Kapellmeister zu Karlsruhe, den ursprünglichen Umfang von 2½ Oktaven, c bis zweigestrichen g, bis zum dreigestrichenen f. Ein Abt *Mazzuchi* behandelte die Gläser mit dem Violinbogen. Um 1798 verbesserte *Karl Leopold Röllig*, Angestellter an der k. k. Hofbibliothek zu Wien, ein ausgezeichneter praktischer Akustiker, die ursprünglich vom Mechanikus *Hessel* zu St. Petersburg erfundene Tasten- oder Klavierharmonika, und der Professor *Klein* zu St. Petersburg gab seiner Harmonika eine solche Einrichtung, dass die höheren Glocken schneller als die tieferen sich bewegten, so dass bei jeder Rotation der tiefsten die mittleren 2mal, die höchsten 3mal sich herumdrehten.

verschiedenen Zeiten gemacht worden, ein solches herzustellen, wobei das Hauptaugenmerk in der Regel auf klavierartige Saiteninstrumente gerichtet blieb.

Da die gewöhnlichste und beste Art und Weise, Saiten mittelst einer Tastatur zur Ansprache zu bringen, nämlich durch Anschlag, nur einen Klang erzeugt, der lediglich im ersten Momente hell und stark ist, aber sogleich und schnell abnimmt, so dachte man auf Mittel, den Klang eines vollstimmigen Tastatursaiteninstrumentes vermöge einer Vibration erregenden Reibung hervorzulocken, und zwar auf ähnliche Weise, wie solches durch den Bogenstrich bei Geigeninstrumenten geschieht. *Hans Harden*, ein Nürnberger Mechaniker, machte bereits im 17. Jahrhundert den ersten derartigen Versuch*). Er konstruirte nämlich einen Flügel mit einem Systeme von Rädern, welche, durch einen Fusstritt zum Rollen um ihre Axe veranlasst, die einzelnen, denen mittelst des Druckes der Tastatur genäherten Saiten zum Erklingen brachten. *Prätorius* u. A. in seinem Syntagma music. Tom. II. liefert eine genaue Beschreibung und Abbildung dieses Instrumentes, dessen erste Grundidee offenbar in der Konstruktion der uralten Bauernleier (Vielle) zu suchen ist. Flügel ähnlicher Einrichtung wie der *Harden*'sche, und nächstdem solche, in welchen ein sich auf- und niederbewegender Bogen**) — für jede Saite einer — diese zum Erklingen brachte, wurden oft gefertigt, konnten jedoch technischer Schwierigkeiten und akustischer Unvollkommenheit wegen niemals in Aufnahme kommen. Denn der auf solche Weise auf einem Saiteninstrumente mit Hilfe einer Tastatur hervorgebrachte Klang ist freilich anhaltend, auch einiger dynamischen Abwechselung fähig, Beides jedoch nur auf sehr mangelhafte Weise, da mittelst einer Mechanik, wie die erwähnte, wo der Strich des Rades oder des auf- und niederbewegten Bogens transversal tangirend wirkt, bei den längeren, zu den tieferen Tönen gehörigen Saiten kein sicherer und continuirlich fester Druck derselben an den streichenden Körper möglich ist, weshalb sie solchergestalt weder gezwungen werden können, ihre grösste Klangfülle herzugeben, noch auch ein gleichmässiges sicheres Piano hervorzubringen. Dabei erfordern die höheren Saiten in der Regel einen langsameren Bogenstrich als die tieferen, weshalb entweder der Mechanismus, was an und für sich schon ein Fehler ist, ungemein komplicirt werden muss oder der Klang sehr mangelhaft bleibt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Allgem. Musik. Zeitung an die Neue Zeitschrift für Musik.

Sie behaupten in Ihrer „Erwiderung, die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Herrn *F. Hinrichs* betreffend“, ich, die Allgem. Musikal. Zeitung, sei von Anfang herein in eine schiele Stellung zur Tonkünstlerversammlung gekommen.

Ich habe über die Tonkünstlerversammlung einige andere Meinungen vorgebracht als Sie, sonst weiter nichts gethan. Diese anderen Meinungen also nur können Sie zu obiger Behauptung angereizt haben.

Nach welchem Schlusse?

Nach keinem anderen als folgendem:

a) Wer über eine Sache anderer Meinung ist, als ich — die Neue Zeitschr. f. Musik —, geräth in eine schiele Stellung zu jener Sache.

b) Die Allgem. Musik. Zeitg. ist anderer Meinung über die Tonkünstlerversammlung als ich.

c) Folglich ist die Allgem. Musik. Zeitg. in eine schiele Stellung zu der Tonkünstlerversammlung gerathen.

Sie haben obige Prämisse erfunden. Dürfte nicht auch ich sie anwenden, gegen Sie kehren und den folgerechten Schluss daraus ziehen, dass die schiefe Stellung auf Ihrer Seite ist?

Wenigstens hat sich bis jetzt, was ich ausgesprochen, durch die Erfahrung bewährt. Was Sie hoffen, liegt in der Zukunft dunklem Schoosse.

Welche Bedingungen aber stellen Sie zur Realisirung Ihrer Hoffnungen?

Sie gehen aus folgender Stelle hervor:

„Wenn entsprechende Resultate nicht erreicht werden, so liegt die Schuld — in dem Mangel *ganz allgemeiner, umfassender Theilnahme*.“

Nun freilich, darin liegt sie!

Aber worin liegt die Schuld dieser Schuld? d. h. worin liegt der Grund des Mangels ganz allgemeiner, umfassender Theilnahme?

Darin, dass eben sehr Viele anderer Meinung über das Unternehmen sein müssen, als Sie. Denn wenn Alle Ihrer Meinung wären, so wäre eben die allgemeine Theilnahme da.

Und ist diese ganz allgemeine, umfassende Theilnahme möglich?

Was heisst ganz allgemeine, umfassende Theilnahme hier?

Alle musikalischen Genie's, Talente, Dilettanten, und das ganze musikalische Publikum müssen auf der Versammlung erscheinen!

Das ist unmöglich.

Nun, so müssen wenigstens alle Genannten den

---

*) Etwa im Jahre 1600.

**) Dahin gehört der von *Hohlfeldt* um das Jahr 1757 erfundene Bogenflügel, ferner die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von *Röllig* verfertigte Xänorphica, welche durch ein System von Violinbogen, oder Strängen von Pferdehaar, die in einem Rahmen befestigt, zwischen den Saiten durchgingen, gestrichen wurde. Ein ähnliches Instrument verfertigte um dieselbe Zeit *Mayer* in Görlitz, welches sogar mit einem Flageoletzuge, der durch eingeschobene Stifte die Saiten in der Hälfte theilte, versehen war. Noch fallen in diese Kategorie das Bogenhammerklavier von *J. C. Greiner* in Wetzlar, das von *Thomas Anton Kunz* zu Prag, das *Garbrecht*'sche und das *Poulleau*'sche Instrument, das vom Abbate *Gregorio Trentini* zu Venedig verfertigte Violicembalo und ein demselben in der Konstruktion fast gleichkommendes von *Francesco Tuscani* zu Mailand konstruirtes. Alle diese fast um dieselbe Zeit entstandenen Tonwerkzeuge sind im Princip gar nicht, in der Ausführung nur sehr wenig von einander verschieden, und keines derselben hat sich für einen ausgedehnteren praktischen Gebrauch annehmbar erwiesen; sie sind somit als allerdings beachtenswerthe, nichtsdestoweniger aber in der Hauptsache misslungene Versuche anzusehen.

ogle

Ansichten, Absichten der Versammelten beistimmen, den gefassten Beschlüssen derselben sich fügen?

Auch das ist unmöglich.

Dieses Unmögliche musste aber Wirklichkeit werden, wenn Ihre ganz allgemeine, umfassende Theilnahme kommen sollte. Sie sagen also eigentlich: wenn meine Zwecke mit der Tonkünstlerversammlung nicht erreicht werden, so liegt die Schuld nicht an mir und dem, was auf der Tonkünstlerversammlung vorgenommen worden, sondern darin, dass man das Unmögliche nicht möglich machen will! —

Sie führen ferner an: man könne jede Sache herunterziehen, und meinen damit, die Tonkünstlerversammlung unbedeutender darstellen, als sie ist.

Ich sage: man kann eine Sache auch hinaufziehen, und meine damit, die Tonkünstlerversammlung wichtiger darstellen, als sie ist.

Welcher Satz in Bezug auf unseren Gegenstand der Wahrheit näher kommt, überlasse ich der Zeit, dem Leser und — Ihrer eigenen inneren Stimme.

Sie haben übrigens Künstler, Kunstwerke und Kunsteinrichtungen viel öfter, und zuweilen wenigstens in schärferen, entschiedeneren und härteren Ausdrücken angegriffen, als ich jemals. Werden Sie deshalb zugeben wollen, in solche Stellungen zu allen jenen gerathen zu sein?

Schliesslich wissen Sie am Besten, dass nicht ich angefangen habe, mich um Sie, sondern dass Sie angefangen haben, sich um mich zu bemühen. Sie fingen an, mich in Aufsicht zu nehmen und etwas Weniges zu schulmeistern. Ich bin also nicht die Angreifende, sondern nur die Erwiedernde. Als solche sollen Sie aber immer bereit finden

die Allgem. Musikalische Zeitung.

NACHRICHTEN.

Kassel. (Beschluss.) Der Musikverein veranstaltete während der Wintermonate nur ein einziges Concert, das im Vergleich zu früheren Aufführungen dieses Vereins weniger reichhaltig erschien. Indess kam das Wenige, was der gesammte Körper des Orchesters producirte, mit Rücksicht auf die dem Dirigenten *Bott* zu Gebote stehenden Kräfte, in sehr dankenswerther Ausführung zu Gehör. Es waren nämlich nur zwei Ouvertüren, die zu „Faust" von *Spohr* und eine Ouverture E moll von *Hugo Stahle*, welche bereits vor mehreren Jahren schon die erste Aufführung erlebte und damals von uns in diesen Blättern besprochen worden ist. Von bekannten Werken hörten wir das Concert für 4 Violinen von *Maurer*, ausgeführt von den Herren *Bott*, *Mahbran*, *Kerbusch* und *Neumann* (sämmtlich Schüler von *Spohr*), und das Andante finale aus „Lucia di Lammermoor" für Pianoforte von *Thalberg*, vorgetragen von Herrn *Steinmetz*. Neu für uns war ein Oktett für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Kontrabass von *Schubert* aus Petersburg. Die Komposition ist im Hinblick auf einzelne Sätze zwar als eine sehr schätzungswerthe Arbeit zu bezeichnen, aber die Gedanken derselben stehen nicht in einem nothwendigen, untrennbaren Zusammenhange. Es ist in diesem Werke viel musikalische Rhapsodie, und darin Alles mehr gedacht, als gefühlt, mehr kombinirt, als komponirt im höheren musikalischen Sinne.

Die Liedertafel (seit Kurzem unter der musikalischen Direktion des hiesigen Organisten *Kräter*) gab unter gefälliger Mitwirkung des Musikvereins ein Concert, in welchem folgende Werke zur Produktion gelangten: 1) Ouverture zu „Genueserin" von *Lindpaintner*, 2) zwei Lieder: „der Toreador" von *Adkemar* und „Liebesbotschaft" von *A. Fesca*, 3) „die Macht des Gesanges", Kantate für den Männerchor von *C. Schuppert*; 4) der Sängersaal von *J. Otto*. Referent war diesem Concerte beizuwohnen verhindert.

Der Singakademie verdanken wir die erste Aufführung von *Schumann's* „Paradies und die Peri."

Der von *Spohr* gegründete Cäcilienverein beabsichtigte am 22. November v. J. die Feier seines an diesem Tage 25jährigen Bestehens mit einem Concert zu eröffnen, das Unternehmen musste jedoch, wegen der in Folge des Ablebens des Kurfürsten Wilhelm II. eingetretenen allgemeinen Landestrauer bis in den Januar d. J. verschoben werden. Das Concert, welches vor eingeladenen Zuhörern stattfand, war insofern ein historisches, als darin fast ausschliesslich nur Bruchstücke aus den bedeutenderen Werken zu Gehör gelangten, deren Aufführung der Verein seit seiner Gründung theils allein, theils in Verbindung mit der Singakademie und Liedertafel veranstaltet hatte. Die Gesangproduktionen waren folgende: 1) „Ave verum corpus" von *Mozart* (bei Eröffnung des Vereins am 22. November 1822 zuerst gesungen); 2) Hymne an die heilige Cäcilia von *Spohr* (komponirt und zuerst aufgeführt zur Feier des Cäcilientages 1823), 3) Abendlied an Gott von *Haydn*; 4) Duett aus „Christus am Oelberg" von *Beethoven*, 5) „Salve Regina" von *Hauptmann* (zuerst aufgeführt am Cäcilientage 1823); 6) Chor mit Soloterzett aus dem Oratorium „die letzten Dinge" von *Spohr* (komponirt 18$^{25}/_{26}$ und zuerst aufgeführt am Charfreitage 1826); 7) „Ich lasse dich nicht", Motette für 2 Chöre von *S. Bach*; 8) Psalm für 2 Chöre von *Spohr* (komponirt und zuerst aufgeführt 1832), 9) Fünfstimmiger Chor aus dem Oratorium „Jephta" von *Händel*, 10) Arie mit Chor aus dem Oratorium „des Heilands letzte Stunden" von *Spohr* (komponirt 18$^{34}/_{35}$ und zuerst aufgeführt am Charfreitage 1835); 11) Chor aus dem Oratorium „Paulus" von *Mendelssohn*; 12) Chor aus dem Oratorium „der Fall Babylons" von *Spohr* (komponirt 18$^{39}/_{40}$ für das englische Musikfest und zuerst aufgeführt am Charfreitage 1841). Dem Concerte folgte ein Festmahl, bei welchem *Spohr* ein Lorbeerkranz und eine kostbare Nadel (den Violin- und Bassschlüssel vorstellend) überreicht, wie auch eine an *Spohr* gerichtete und von seinem Schüler *Hugo Stahle* in Musik gesetzte Hymne gesungen wurde. *Spohr* hat der Komposition seinen Beifall geschenkt.

Am Charfreitage hatten sich sämmtliche hiesige musikalischen Kräfte unter *Spohr's* Leitung zu einer grossen

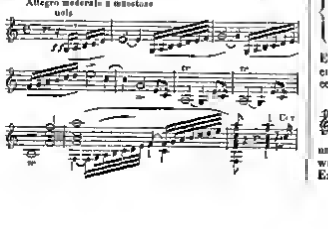
Aufführung von *Mendelssohn's* „Elias" in der Hof- und Garnisonkirche vereinigt. Auch die hiesigen Kunstfreunde hatten dem Genusse des ausgezeichneten Werkes sehnsuchtsvoll entgegengeharrt. Ungeachtet auch bei uns gegenwärtig die politischen Interessen die künstlerischen in den Hintergrund drängen, fand doch die letzte grössere Tonschöpfung des so früh dahingegangenen geistvollsten und thatkräftigsten Tondichters der neueren Zeit vielseitige und lebhafte Theilnahme. Sänger und Orchester leisteten unter *Spohr's* Direktion im Ganzen Erfreuliches. Um die Ausführung der Solopartieen machten sich vornehmlich eine unserer geschätztesten Dilettantinnen, deren Händen die erste Sopranpartie anvertraut worden war, so wie die Herren *Föppel* (Elias) und *Hagen* (Obadja) sehr verdient. *O. K.*

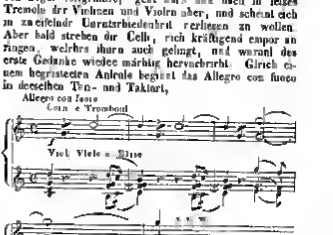
St. Petersburg, Mitte Mai. Die zweite Hälfte der diesjährigen Saison unserer italienischen Oper fiel weit günstiger aus, als Anfangs vorauszusehen war. Die Rivalität der *Frezzolini* und der *de Giuli-Borsi*, unserer beiden ersten Sängerinnen, interessirte das Publikum in hohem Grade, es bildeten sich Parteien für und wider, — die Frezzolinisten priesen die herrliche, wohlthuende Stimme, den geschmack- und empfindungsvollen Vortrag ihrer Gefeierten und tadelten die häufige grelle Effekthascherei der Nebenbuhlerin; die Borsisten dagegen waren entzückt von dem feurigen leidenschaftlichen Vortrage und dem lebensvollen Spiele ihrer Heldin und liessen die Gegnerin, die sie im Gesange kalt, im Spiele nüchtern fanden, höchstens ausnahmsweise in einer oder zwei Rollen gelten. So verschwand nach und nach die beim Beginne der Saison ziemlich allgemein herrschende Gleichgültigkeit und das Theater füllte sich wieder, wenn auch nur mässig, doch mehr, als Anfangs zu erwarten war. Das Repertoir war dieses Jahr ungemein einförmig. Die *Frezzolini* wiederholte unendlich oft ihre Beatrice di Tenda, in der sie allerdings wahrhaft klassisch ist, besonders im dritten Akte. Auch die *de Giuli-Borsi* trat meistens in längst bekannten Opern auf. Von den wenigen Neuigkeiten, welche uns vorgeführt wurden, waren *Meyerbeer's* Roberto il Diavolo und *Mercadante's* Giuramento die interessantesten. Obgleich *Meyerbeer's* Musik dem an selbständiges Hervortreten des Orchesters nicht gewöhnten italienischen Sänger nur wenig zusagt, gewährte doch die Aufführung des Robert einen wahren Genuss. Besonders ausgezeichnet war *Tamburini* als Bertram. Er gab in dieser Rolle keineswegs den plumpen Popanz, den uns so manche deutsche und französische Sänger vorzuführen pflegen, sondern vielmehr einen ironischen Mephistopheles, der mit spöttischer Schadenfreude alles Edle herabzuziehen und zu verderben sucht. Meisterhaft wusste er diese Auffassung auch im Gesange durchzuführen; nie habe ich die Recitative im ersten Akte, das Duett mit Raimbaud und namentlich die grosse Szene mit Alice im dritten Akte so vortrefflich gehört, als von *Tamburini*. *Salvi* war als Robert weniger ausgezeichnet. Die affektirten, an einen altmodischen Tanzmeister erinnernden Manieren, welche er anzunehmen pflegt, sobald er einen pathetischen Charakter darzustellen hat, streiften in manchen Momenten, wie in der Szene mit den Nonnen und in dem Duette und der darauf folgenden Szene, sehr nahe an's Lächerliche. Im Gesange war er jedoch zu loben, obgleich es seiner Stimme an der nöthigen Höhe fehlt, wodurch er zu manchen Aenderungen gezwungen war, in denen sein Geschmack nicht immer der glücklichste ist. Madame *Frezzolini*, Alice, leistete zwar in den Momenten ruhigen Gesanges manches Vorzügliche, da sie aber eines leidenschaftlichen dramatischen Aufschwunges nicht fähig zu sein scheint, so gingen gerade die bedeutendsten Theile ihrer Rolle, die Szene am Kreuze und das Schlussterzett, gänzlich verloren. Ihre beiden Romanzen sang sie vortrefflich und das Terzett ohne Begleitung, bei welchem sie von *Salvi* und *Tamburini* meisterhaft unterstützt wurde, ist vielleicht niemals in so wunderbarer, vollendeter Schönheit gehört worden als bei dieser Aufführung. Mad. *de Giuli* sang die Prinzessin mit der Bravourvollkommenheit einer Italienerin und dem Feuer einer Französin. Sie würde gewiss selbst das Pariser Publikum entzückt haben, geschweige denn das Petersburger. — Das Orchester, sichtlich erfreut, einmal eine gehaltvollere Musik auszuführen zu haben, zeigte sich seines alten Ruhmes würdig, obgleich der neue Dirigent, Herr *Baveri*, sich noch nicht genügend zurechtfinden zu können scheint. Roberto il Diavolo gefiel allen sehr und wurde oft wiederholt.

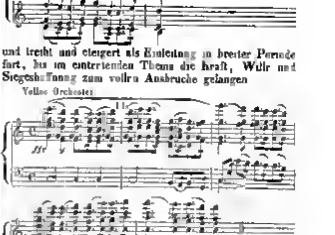
Mercadante's Giuramento, welcher zuerst zum Benefiz der Mad. *de Giuli* gegeben wurde, wurde von den Verehrern dieser Sängerin zu einer Ovation benutzt, wie man sie in Deutschland gar nicht kennt. Viele reiche und kostbare Geschenke wurden der Gefeierten auf der Bühne vor den Augen des Publikums überreicht und tausende von Blumenbouquets flogen ihr zu, so dass man sich aus der Mitte eines russischen Winters plötzlich in die glückseligen Zaubergärten Armidens versetzt glauben konnte. Dass unter solchen Umständen der Musik nur eine geringe Theilnahme zugewendet werden konnte, ist einleuchtend. Aber auch bei den späteren Wiederholungen war diese Oper nicht glücklicher, sie verschwand bald wieder vom Repertoir.

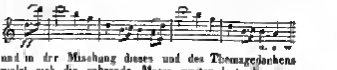
Schon im Laufe des Winters eröffnete die Direktion das Abonnement für die Saison des nächsten Winters und fand, da die Preise sehr bedeutend ermässigt waren, so viele Unterzeichner, dass das Unternehmen noch einmal gesichert ist. Von den diesjährigen Mitgliedern sind die *Frezzolini*, *Salvi* und *Tamburini* wieder engagirt; die *de Giuli*, die *Angri*, welche nur wenig gefiel, *Guasco*, dessen vielbesprochene Verlobung mit der Tochter des russischen Schauspielers *Karatichen*, wie man sagt, wieder zurückgegangen ist und der für die nächste Saison ein Engagement in Paris hat, und *Collini* sind nicht wieder engagirt.

Von den *Vieuxtemps*'schen Quartettstunden, welche schon vor den Fasten gegeben wurden, fanden seit meinem letzten Berichte noch zwei, die beiden letzten, Statt, in denen Streichquartette von *Mendelssohn*









(Emoll), *Mozart* (Cdur), *Haydn* (Edur) und das Cdur-Quartett von *Beethoven* ausgeführt wurden. Der vortreffliche Pianist Herr *Frackmann* spielte das Quartett in Fmoll des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen und Herr *Vieuxtemps* wiederholte *Seb. Bach*'s gewaltige Chaconne, die er schon in einer der vorhergehenden Matinéen mit so grossem Erfolge vortrug. Anstatt das vielfach ausgesprochene Verlangen nach einer sofortigen Fortsetzung dieser der Kunst so förderlichen Unternehmung zu seinem eigenen Vortheile auszubeuten, benutzte Herr *Vieuxtemps* diese günstige Stimmung, um einen unglücklichen Kunstgenossen der bedrängtesten Lage zu entreissen, und gab noch eine Matinée zum Besten des seit längerer Zeit in äusserster Dürftigkeit schwer erkrankt darniederliegenden bekannten Geigers *Ghys*. Der Ertrag dieser Matinée war so glänzend, dass *Ghys* einem guten Krankenhause übergeben werden konnte und seitdem der Genesung entgegengeht. Um diese Matinée auch dem grösseren Publikum anziehend zu machen, wodurch allein ein so günstiges Resultat erreicht werden konnte, hatte ihr Herr *Vieuxtemps* den Charakter eines gewöhnlichen Virtuosenconcertes gegeben. Die Kammermusik wurde nur durch das erste *Mendelssohn*'sche Pianofortetrio, welches Herr *Blonkmeister* sehr schön vortrug, repräsentirt.

(Fortsetzung folgt.)

RECENSIONEN.

Ouverture Nr. 3, Cdur, für grosses Orchester, komponirt von *Niels W. Gade*. Op. 14. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Pr. 3 Thlr.

Gaben sich in den bisher erschienenen Instrumentalwerken *Gade*'s die Gegensätze des Kräftigen und des Zarten in schöner Abwechselung und in nordisch-melodischem Elemente, wenn wir so sagen dürfen, kund, so zeigt sich die vorliegende Ouverture abweichend von allen jenen früheren dadurch, dass sie eine Steigerung nach der einen Seite hin, nach dem Gewaltigen und Massenhaften zeigt, das Zarte und Melodische dagegen nur in wenigen Momenten hervordringen lässt. Die Ouverture beginnt mit einem Allegro moderato e maestoso, Cdur, 4/4 Takt, dessen Anfangsgedanke den riesigen Willen einer mächtig im Gemüthe [illegible] Leidenschaft gleich auf das Bestimmteste ausdrückt.

Allegro moderato e maestoso
Viol.
tr
tr
1. Cor.

Dieser Gedanke, einige Zeit in den auf- und abrollenden Figuren fortgeführt, geht nach und nach in leises Tremolo der Violinen und Violen über, und scheint sich in zweifelnder Unentschiedenheit verlieren zu wollen. Aber bald streben die Celli, sich kräftigend empor zu ringen, welches ihnen auch gelingt, und worauf der erste Gedanke wieder mächtig hervorbricht. Gleich einem begeisterten Aufrufe beginnt das Allegro con fuoco in derselben Ton- und Taktart,

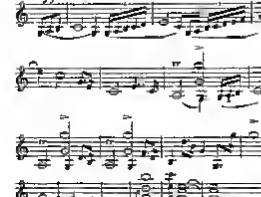
Allegro con fuoco
Corni e Tromboni
Viol. Viole e Bässe

und treibt und steigert als Einleitung in breiter Periode fort, bis im eintretenden Thema die Kraft, Wille und Siegeshoffnung zum vollen Ausbruche gelangen.

Volles Orchester

Ein neuer Gedanke in der Dominante, der sonst meist einen beruhigenden Gegensatz bringt, spricht hier dieselbe Leidenschaft aus,

und in der Mischung dieses und des Themagedankens wälzt sich die gährende Masse weiter fort, bis eine Erschöpfung einzutreten und in einem kurzen Poco più



lente eine sanftere, fast wehmüthige Stimmung sich festsetzen zu wollen scheint. Aber vergebens. Nur kurze Zeit gelang es ihr; bald fängt es wieder an zu wallen, zu sieden, zu brausen, der Kampf kehrt mit erneuter Kraft und Gewalt zurück und stürmt fort in ungebändigter Macht, riesigem Wollen und jubelnder Siegesüberzeugung.

Man könnte diese Ouverture die Tonprophetin der in unsere Gegenwart hereingebrochenen gewaltigen Kämpfe nennen. Man könnte sie auch als einen treuen Ausdruck des hartköpfigen Dänenwillens betrachten: Sie wollen Schleswig-Holstein nicht haben und wenn die ganze Welt dagegen anrückt! Denn so wie das Werk begonnen, endet es

Nehmen wir nun diesen gewaltigen Lavaausbruch als Inhalt einer Ouverture einmal mit nicht geringem Interesse auf, so läugnen wir nicht, dass der Gedanke, der Komponist möge damit in ein neues Stadium getreten sein, sich dem Breiten, Massenhaften vorzugsweise zuwenden, dem Zarten und Einschmeichelnden ein Valet geben wollen, für ihn fürchten liess. Denn das wäre ein entschiedener Abweg aus zweierlei Gründen gewesen. Einmal wegen der mangelnden Gegensätze, der wohlthuenden Vertheilung von Licht und Schatten, und sodann wegen des hier mehr als in irgend einem seiner früheren Werke sich zeigenden Mangels deutlicher Gliederung der Perioden, die eine Unterscheidung und Auffassung der Theile dem Hörer sehr schwer machen, und wohl nach mehrmaligem und sorgfältigem Aufsuchen in der Partitur, schwerlich aber bei der ersten Aufführung herauszufinden sein werden.

Unsere Befürchtung war jedoch eine vergebliche. Die Symphonie, welche *Gade* auf diese Ouverture hat folgen lassen, und die wir nächstens in diesen Blättern besprechen wollen, wird zeigen, dass vorliegende Ouverture keineswegs aus einer sich festsetzen wollenden Neigung, sondern aus einer eigenthümlichen, mächtig erregten und leidenschaftlichen Stimmung hervorgegangen, welcher die Form der Darstellung entspricht. —

J. C. Lobe.

W. Fismer's Klavierschule für Kinder. Minden, *Fismer & Comp.* 80 S. Querquart 1 Thlr.

Derselbe: 10 leichte vierhändige Uebungsstücke für das das Pianoforte. Ebendas. 23 Seiten. 12½ Ngr. (Op. 13. 14.)

Beide vorliegende Werke, dem ersten Unterrichte bestimmt, zeichnen sich durch Fasslichkeit und systematischen Stufengang aus, dergestalt, dass die Fasslichkeit nirgend dem ernsten Lehrgange Eintrag thut, und andererseits auch die strenge systematische Folge nirgend pedantisch oder der Kindheit fremd erscheint. In beiden Rücksichten darf man vorzüglich das erstgenannte Werk, das noch insbesondere durch *Marx'* gewichtige Stimme gebilligt wird, als pädagogisch gelungenes Werk bezeichnen. Es verdient jedenfalls Beachtung neben den hundert ähnlichen Versuchen, die mit leichter Arbeit und geringem Geschick unzählig angefertigt, unseren Markt überschwemmen. Aeltere und jüngere Lehrer werden nicht leicht in so kleinem Raume zusammen finden, was die Kunstjüngerschaft als Grundlage unabweislich bedarf. Entwickelung der Notenkenntniss, der Tonarten, der Rhythmen, des Fingersatzes u. s. w. in stetiger, doch handlicher, nicht ermüdender Folge. Auch das ist zu loben, dass die „Uebungsstücke", welche mehr als die Hälfte des Büchleins einnehmen (S. 31—80), alle in einfachen, gesunden Rhythmen, und die Harmonieen nicht gesucht, sondern natürlich und naheliegend sind, ohne trivial zu sein. —

Emden, 31. Mai 1848. *E. Krüger.*

Fünfzig Uebungsstücke über Harmonielehre (Etudes d'harmonie pratique), eingeführt in den Konservatorien Frankreichs und Belgiens, komponirt von *Emil Bienaimé.* Köln und Amsterdam, bei *Jacob Eck und Lefèbre.* Pr. 4 Thlr.

Rec. hat, wie wohl viele Andere, lernend und lehrend sich überzeugt, dass die Methode der Harmonielehre, welche sich hauptsächlich auf Anwendung des bezifferten Basses gründet, ganz vorzüglich instruktiv und geeignet ist, Theorie und Praxis wirksam zu verbinden. Auch die hier zu besprechenden 50 Uebungsstücke, die uns in dem Werke des Herrn *Bienaimé*, und zwar mit französischem und deutschem (nur etwas zu kurzem) Kommentar geboten werden, gehören zur Literatur dieser Methode, und bilden in der That einen höchst achtungswerthen und willkommenen Beitrag dazu, wie es denn überhaupt nicht zu läugnen ist, dass die Franzosen, wenn sie einmal ernsthaft sein wollen, in Kunst, Wissenschaft und Leben auch Ernsthaftes, Hervorragendes leisten. — Unter den Zeugnissen, die der Verfasser (oder Verleger) dem Werke vordrucken liess, um die Anerkennung und Brauchbarkeit desselben zu beglaubigen — was wir in Beziehung auf die wirklich wünschenswerthe Verbreitung nicht missbilligen können — hat vorzüglich das günstige Urtheil des kunstgelehrten *Fetis* in Brüssel Gewicht. Aus dem Vorworte des Verf. selbst ersieht man, was sich auch bei dem ersten

Blicke auf den Inhalt des Werkes ergibt, dass diese Uebungen keineswegs für Anfänger bestimmt sind. Es gehört vielmehr schon ein ziemlich gesicherter Standpunkt dazu, um sich dieses Werkes mit gutem Erfolge zu bedienen. Der Verf. deutet übrigens an, dass er später ein Werk veröffentlichen wolle, das sowohl die ersten Schritte des Zöglings leiten, als auch eine vollständige Harmonie- und Begleitungslehre enthalten werde. Freilich könnte man hier fragen, weshalb der Verf. jenes verheissene Werk dem gegenwärtigen nicht vorausgesandt habe? Indess lässt sich nicht leugnen, dass das hier gebotene jedenfalls ein selbständiges und unabhängiges ist, dessen sorgsame Benutzung dem freien Studium, vorzüglich aber unter Leitung eines tüchtigen Lehrers, ungemein förderlich sein wird.

Die vorliegenden 50 Uebungen bilden eben so viele, in Form und Haltung konsequent durchgeführte Sätze, dargestellt durch *bezifferte Bässe*. Jeder einzelne Satz wird durch eine kurze, analoge Kadenz eingeleitet. Die Folge der Etuden erscheint in mehrfacher Beziehung progressiv, und zwar in Hinsicht auf leichte und schwerere Tonart, einfache und immer mehr gesteigerte Modulation und komplicirtere Harmonie. Sämmtliche Tonarten finden sich in diesem Werke repräsentirt, und die schwierigsten Kombinationen und Fortschreitungen entwickeln sich aus diesen musikalischen Logarithmen so, dass Erkenntniss und Ausführung dabei gewinnen.

Das Werk bildet eigentlich zwei Abtheilungen. In der ersten ist vorzüglich darauf Rücksicht genommen, dass (wie schon erwähnt) sämmtliche Dur- und Molltonarten mit ihren vielgestaltigen, mit grosser Sorgfalt und Gewandtheit zusammengestellten Verbindungen und Assimilationen in den verschiedenartigsten Rhythmen und Formen zur Auflösung und Darstellung kommen, wobei alle Nomenklaturen der Akkorde, wie die verschiedenen Lagen und Transpositionen der Letzteren dem Schüler nahe gelegt und bis zur Fertigkeit geübt werden können. Der Verf. dringt darauf, was wir indess nicht unbedingt unterschreiben können, dass die Stellung der harmonischen Glieder (nur mit einzelnen Ausnahmen) streng so erfolgen soll, wie sie die Ziffern über dem Basse andeuten. Ueberhaupt ist die Bezifferung mit einer Ausführlichkeit und Genauigkeit ausgeübt, wie man sie kaum in einem andern ähnlichen Werke finden wird. Durch diese Bezifferungsweise wird also nicht allein die Melodie fest bestimmt, sondern es sind auch an vielen Stellen selbst die melismatischen Verzierungen, Vorschläge u. dgl. noch besonders durch kleinere Ziffern bezeichnet. Es ist also nicht zu verkennen, dass der Schüler die Uebersetzung der Ziffern in Noten oder Töne, so wie die Nomenklatur der Akkorde hier vollständig lernen und bis zur Fertigkeit üben kann, wobei freilich der Mechanismus ein wenig das Uebergewicht über Phantasie und freien Willen erhält. — Rec. würde daher vorschlagen, die an sich fast durchgängig trefflich erfundenen Bässe und Harmonieen dadurch noch wirksamer zu gestalten, dass es dem Schüler zur Aufgabe gemacht würde, die Stellung der harmonischen Glieder abwechselnd und willkürlich (natürlich in regelrechtem Fortschritt) zu verändern, was freilich sehr oft nicht ohne Schwierigkeit geschehen, dagegen aber gewiss von bedeutendem Einflusse auf Gewandtheit in den harmonischen Formen, ja selbst auf Erregung der Phantasie sein würde.

Da wir einmal im Zuge sind, gutgemeinten Rath zu ertheilen, so dürfte es nicht überflüssig erscheinen, Lehrer und Schüler, welche diese Studien benutzen wollen, zu veranlassen, sie nicht immer in enger, sondern recht oft auch in zerstreuter Harmonie auszuführen oder ausführen zu lassen, nämlich so, dass die linke Hand in der Regel Bass und Tenor, die rechte aber Sopran und Alt repräsentirt. Nur ausnahmsweise und selten hat der Verf. auf diese Art der Ausführung Rücksicht genommen, und doch bietet sie eben so viel Reiz als Nutzen.

Diese Andeutungen gelten für die erste Abtheilung. Die zweite enthält 20 mit grosser Sorgfalt, ja mit wahrer Meisterschaft ausgearbeitete Studien, in denen sich schon ein tieferes Eingehen in die Geheimnisse der Harmonie und des doppelten Kontrapunktes kundgibt. So bringt z. B. Nr. 31 eine sehr zweckmässige Formel, um mit Hülfe derselben, und aus ihr entwickelt, fast alle möglichen Modulationen, namentlich in Bezug auf Trugschlüsse, Transpositionen und enharmonische Verwechselungen darzustellen. — Der Verf. nimmt in dieser zweiten Abtheilung vorzüglich auf regelrechte und zweckmässige Begleitung von Musikstücken im strengen Styl, namentlich auf das Partiturspiel Bedacht, wobei er zugleich einige recht gute Beispiele von harmonisch begleiteten auf- und absteigenden Tonleitern, mit systematisch hervortretenden Intervallen und Vorhalten gibt. Hier ist es auch, wo der Verf. vorbereitend, und zwar am rechten Orte, die Vertheilung der Harmonie empfiehlt, ja als nothwendig darstellt. Als eine recht interessante und, wird sie gehörig benutzt, höchst instruktive Studie ist besonders die unter No. 40 eingeführte zu bezeichnen, und zwar eben so wegen ihrer harmonischen Konstruktion und Durchführung, als wegen der Eigenthümlichkeit, dass gewisse Stellen des Basses ohne Bezifferung bleiben, die der Schüler, nach Analogie ähnlicher Stellen in andern Tonarten, wobei der Bass beziffert erscheint, auszufüllen hat, eine Aufgabe, die den Schüler zugleich interessirt und aufklärt.

Die Uebungen von Nr. 41—50 beschäftigen sich mit der Fuge, und die Art und Form, in welcher der Verf. die Konstruktion und Ausführung derselben dem Schüler durch Skizze und Darlegung der einzelnen Bestandtheile nahe bringt, muss man eben so fasslich als zweckmässig bezeichnen. Als besonders dankenswerthe Zugabe erhält man ausserdem noch zwei, unter Nr. 37 und 38 bereits in Ziffern gegebene, fugirte Studien in vierstimmiger Ausführung mit beigefügter genereller Bezifferung, in zwei Systeme vertheilt, die der weiter vorgerückte Schüler auch als Muster benutzen kann, um einige andere Etuden dieser Sammlung, z. B. No. 45 und 47 in gleicher Weise auszuarbeiten.

So sei denn das Werk, das mit so sicherem, praktischen Blicke entworfen, mit so reicher harmonischer Kunst, ja Gelehrsamkeit ausgestattet und mit so grossem, oft bewunderungswerthem Fleisse ausgeführt wurde,

db Google

Allen empfohlen, die sich ernst mit dem Studium der Harmonie beschäftigen, und zwar sei es eben so Schülern empfohlen als Lehrern, denen es trefflichen Stoff zu einem Kursus der Harmonie- und Begleitungslehre bietet*); denn ist es auch nicht, wie es mit rhetorischem Stolze auf dem französischen Titelblatte bezeichnet wird: „Ouvrage indispensable à tous les harmonistes-accompagnateurs et tous les organistes", so ist es doch gewiss ein Werk, das die nicht eben sehr zahlreiche Literatur dieses Faches wahrhaft bereichert und Verbreitung in weitem Kreise wünschen und erwarten lässt.

Die Ausgabe ist anständig und (Ref. sagt es mit dem Gefühle erfüllter Pflicht) korrekt. Das will übrigens bei solchen zifferstarrenden Notentafeln für das Resultat sowohl wie für die Erforschung desselben nicht wenig sagen; indess war es zuerst die Gewissenhaftigkeit, die ein genaues Eingehen des Ref. veranlasste, später war es das Interesse an dem Werke selbst.

At

---

*) Uebrigens möchten wir jedem, auch noch so tüchtigen „Generalbassisten" freundlichst rathen, sich einige dieser Studien doch ja recht anzusehen, bevor er sie mit dem Eleven in Angriff nimmt! Es dürfte Manchem ein wenig heiss werden, wenn von ihm verlangt würde, etwa die Studien unter Nr. 20, 23, 28 etc., selbst nach mehrmaligem Durchlesen, vollkommen korrekt auszuführen; prima vista vermöchte dies wohl Keiner.

FEUILLETON

Bei dem neulich von den Frauenvereinen in Dresden zum Besten erzgebirgischer Klöpplerinnen im grossen Garten daselbst veranstalteten Concerte wurden über 9000 Billets (zu 7½ Ngr.) abgesetzt.

Zu der Preisbewerbung für Nationalgesänge, welche die provisorische Regierung der Republik Frankreich ausgeschrieben hatte, sind gegen 800 Kompositionen eingegangen. 300 davon hat der Comité zurückgelegt und einer zweiten Prüfung unterworfen. Sobald die Arbeiten beendet sind, wird das Urtheil veröffentlicht.

Das Königsstädtische Theater in Berlin ist am 14. Juni, angeblich bis zum 1. September d. J., geschlossen worden. — Auch das Stettiner wurde bis zum Herbst geschlossen. — Das Regensburger Stadttheater ist zu neuer Verpachtung vom 1. Oktober an ausgeschrieben.

Fuchs' Oper „Gutenberg" hat in Dresden nicht besonders angesprochen. — In Stuttgart war neu „Das Soldatenleben", nach den bekannten Hackländerschen Skizzen, Musik von *Schloss* und *Steinhardt* (Ersterer Chorist, Letzterer Violinist am dortigen Theater). Machte auch keinen grossen Effekt. —

Eduard Breunig zu Frankfurt a. M., Erfinder des Instrumentes Piano contralto (auch Harmonika-Piano), hat sich entschlossen, mit diesem Instrumente concertirend das deutsche Land zu durchreisen und die Hälfte des Ertrages von jedem Concerte der deutschen Flotte zu widmen. Das Piano contralto ist ein zu einem Gesanginstrumente umgearbeitetes Pianoforte, das aber dadurch seinen Charakter als letzteres nicht eingebüsst hat. (Vergl. d. B. Jahrg. 1843, S. 114, 1844, S. 151, 1848, S. 15 d. Ztg.) Zunächst wird Herr *Breunig* in Frankfurt zwei Concerte geben. Zu demselben Zwecke veranstaltet daselbst die Musikgesellschaft „Lyra" ein grosses Concert unter *Konrad Baldenecker's* Leitung, worin nur Stücke von deutschen Meistern zur Aufführung kommen werden.

Mendelssohn Bartholdy's Elias ist nunmehr auch in Petersburg zur Aufführung gekommen.

Ein fünfzehnjähriger Violinvirtuos, Namens *Ikelheimer*, hat in Paris Aufsehen erregt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Zeitschrift Cäcilia.

Anzeige.

Die Zeitverhältnisse, welche das Interesse der civilisirten Welt von den Leistungen der Künste und Wissenschaften auf den ernsteren Schauplatz politischer Ereignisse und Umwandlungen, wir hoffen, nur für kürzere Zeit, unwiderstehlich fortziehen, werden zugleich als Erklärung und Entschuldigung dienen, wenn wir — mit besonderer Rücksicht auf unsere verehrten Abonnenten — die Ankündigung im 103. Hefte der Cäcilia, betreffend das öftere und regelmässige Erscheinen dieser Zeitschrift, nicht zur strengen Ausführung bringen, und die Fortsetzung einstweilen ganz aussetzen. — Wir sprechen hierbei die Hoffnung aus, dass uns recht bald die Umstände wieder erlauben werden, ein folgendes Heft erscheinen, und mit einem Jubelruf und einer Dankeshymne auf die zum Heile unseres Vaterlandes und zur Begründung des Volksglückes getroffene Neugestaltung der Dinge in die Oeffentlichkeit treten zu lassen.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Beriot, Ch. de, 1. Sonate pour Piano et Violon.
— — 2. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.
Burgmüller, Fréd., Les Etincelles, 10 Mélodies en Fantaisies, Variations et Rondeaux. Op. 97, en 4 Suites.
Goria, A., L'Agilité, grande Etude de concert. Op. 43.
— — Grande Valse des Fleurs du ballet Griseldis.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Haydée. Op. 108.
Servais, F., Fantaisie caractér. sur 2 célèbres romances de Lafont, avec acc. d'Orch. ou de Quatuor ou de Piano. Op. 8.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juli. Nr. 28. 1848

Inhalt: Beiträge zur praktischen Akustik. — *Nachrichten:* Aus Petersburg. Aus London. — *Recension.* — Bulletin. — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beiträge zur praktischen Akustik.

Ueber Klaviaturinstrumente mit singendem Tone.

(Fortsetzung.)

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nahm die Akustik eine andere Gestalt an. Aus roher Empirie entwickelte sie sich immer mehr und mehr in wissenschaftlicher Form, und wenn sie früher fast nur aus einer Reihefolge gesammelter Beobachtungen und vereinzelter Experimente bestand, erhob sie sich nunmehr zu rationeller Selbständigkeit, wozu namentlich die bedeutenden Fortschritte der mathematischen und naturwissenschaftlichen Disciplinen beitrugen. Männer wie *Euler*, *Leibnitz*, *Bernoulli* u. A. hatten die Wichtigkeit des mathematischen und physischen Theiles der Musik erkannt und demselben die angelegentlichsten Studien gewidmet, und so entstand eine Reihe wissenschaftlicher Entdeckungen, die zu den vielfachsten und wichtigsten Erfindungen und Verbesserungen im Gebiete der Instrumentalbaukunst Veranlassung gaben.

Bis dahin hatte man in der Hauptsache noch keine andere Weise, einen musikalischer Klangerzeugung fähigen Körper mit Sicherheit zur Ansprache zu bringen, erkannt, als die, wo ein solcher durch ihm von einem anderen unmittelbar beigebrachte Stösse, also durch Schlagen, Reiben, Streichen oder Anblasen zum Schwingen veranlasst wird. Die erste Art, einfaches Anschlagen, erzeugt indessen blos rhythmische Klänge, weil der durch den Anschlag zu momentanen Schwingungen gezwungene Körper diese freiwillig nicht fortsetzt, sondern sehr schnell in den Stand der Ruhe zurückkehrt, während durch Reibung, Streichen oder Anblasen eine dauernde Folge genau zusammenhängender regelmässiger Stösse entsteht, welche den melodischen anhaltenden Klang bildet. Nun aber machte man die Entdeckung, dass ein klangfähiger fester Körper auch mittelbar zum Ansprechen gebracht werden könne, nämlich dadurch, dass man ihn mit einem zweiten miterklingenden verbindet und diesem Letzteren den klangerzeugenden Impuls durch Reiben oder Streichen in der Richtung der Schwingungsexcursionen beibringt. Daher erwies es sich, dass der durch ein solches Medium hervorgebrachte Klang im Vergleich mit dem auf unmittelbare Weise erzeugten bei Weitem voller, runder, schärfer und hinsichtlich der jedesmal bezweckten Stärke oder Schwäche modificationsfähiger, also in jeder Beziehung vollkommener sei. Für den praktischen Gebrauch zeigten sich zunächst Glasstäbchen als vermittelnde Körper zu einer derartigen Klangerzeugung um so geeigneter, als sogar jedem schwer ansprechenden Körper, z. B. Metall- oder Holzstäben, auf leichte Weise ein angenehmer Klang durch sie entlockt werden kann.

Chladni war es, der diese von ihm gemachte Entdeckung zuerst praktisch bei seinem Euphon verwandte, einem von ihm im Jahre 1790 erfundenen Instrumente*), dessen klanggebende Körper aus eisernen Stäben, welche in den Schwingungsknoten auf einem Resonanzboden befestigt werden, bestanden, und an welchen wiederum Glasstäbe in der Art angebracht waren, dass diese den durch Reiben oder Streichen mit genässten Fingern longitudinal empfangenen Schwingungsimpuls transversal auf die Eisenstäbe übertrugen und so den Klang zu Wege brachten. Das Instrument erregte ungemeines Aufsehen, doch machte der Erfinder aus der Bauart und Einrichtung desselben lange Jahre ein Geheimniss, welches er, so wie die auf denselben akustischen Principien beruhende Konstruktion des noch praktischeren Klavicylinders, erst im Jahre 1821 zu veröffentlichen für gut fand. Bei dem Klavicylinder werden nämlich die leitenden oder vermittelnden Stäbe mit Hülfe einer Klaviatur, die sie an eine sich drehende Walze andrückt, zum Schwingen gebracht, und ist dessen Behandlungsweise bedeutend bequemer, als die des Euphons**).

---

*) Die vom Dr. *Chr. Fr. Quandt* zu *Jena* fast um dieselbe Zeit producirte Glasglockenharmonika ist nichts weiter als eine etwas veränderte Ausführung der ursprünglichen *Chladni*'schen Idee. Das Instrument besteht nämlich aus 64 gläsernen, aus zusammengebogenen Barometerröhren verfertigten Gabeln und erstreckt sich von G bis dreigestrichen C; die Tastatur wurde durch Glasröhren, welche mit den Gabeln in Verbindung standen, gebildet und der Klang durch Streichen der Klaves mit benetzten Fingern hervorgebracht. Also völlig ein *Chladni*'sches Euphon.

**) Nachahmungen des *Chladni*'schen Klavicylinders sind hauptsächlich: 1) das von *Riffelsen* aus Kopenhagen im Jahre 1803 gebaute Melodikon, aus gekrümmten, an einem Ende befestigten Messingstäben bestehend. Der Klang entsteht dadurch, dass eine Streichwalze das andere nicht befestigte Ende, welches durch die Taste mittelst eines kleinen Riemens an die Walze herangezogen

Google

Mittlerweile (im Jahre 1798 und 1799) hatte auch der Freiherr *F. H. v. Dalberg* mit Glasstäben auf gespannten Saiten experimentirt und verschiedene interessante Entdeckungen gemacht; und fast zu derselben Zeit waren die Akustiker *Kaufmann*, Vater und Sohn, in Dresden mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt, die sie behufs der Konstruktion eines neuen Saiteninstrumentes sogleich praktisch anwendeten. Namentlich brachten sie, statt der bisher als leitende Körper benutzten Glasstäbe, hölzerne in Anwendung, und nach manchen Versuchen gelang es ihnen im Jahre 1808, ein sowohl im Prinzip als in der Ausführung ungemein einfaches, leicht spielbares und höchst wohlklingendes Instrument zu Stande zu bringen, durch welches das Eingangs erwähnte Problem seine Lösung fand, und der erhabenen Musik steht somit ein Tastensaiteninstrument zu Gebote, welches Vollstimmigkeit und Fortdauer des Tones nicht nur vollkommen in sich vereint, sondern wobei zugleich der Spieler das Anwachsen und Abnehmen jedes einzelnen Tones vollkommen und sicher in seiner Gewalt hat.

Der *Chladni*sche Klaviercylinder besitzt übrigens ähnliche Eigenschaften; die klanggebenden Körper bei diesem sind jedoch Stahlstäbe und die Abstimmung und Intonation derselben ist schwieriger als die des Harmonichords. Wenn übrigens der Klaviercylinder hier keine weitere Erwähnung findet, so geschieht es darum, weil der Erfinder selbst in einem eigenen Werkchen denselben ausführlicher beschrieben hat; was dagegen das *Kaufmann*sche Harmonichord anlangt, so ist die Kenntniss der technischen Konstruktion desselben dem grösseren musikalischen Publikum bis jetzt unzugänglich geblieben, und diese besteht der Hauptsache nach im Folgenden.

Ein System von Metallsaiten, eine für jeden Ton, auf einem Resonanzboden, in der Weise wie bei einem aufrechtstehenden Flügel vertikal angebracht, bildet den klanggebenden Theil des Instrumentes. Nach ihrem unteren Ende zu ist jede Saite an geeigneter Stelle mit einem hölzernen horizontalliegenden Stäbchen dergestalt versehen, dass in das eingekerbte Ende desselben die Saite sich fest eingeklemmt befindet, während das andere Ende leicht auf einer Unterlage ruht, wobei eine einfache Vorrichtung dem etwaigen Rücken oder Verschieben desselben begegnet. Jedes dieser Stäbchen bildet eine wirkliche materielle Verlängerung des Angriffs- oder Anschlagspunktes der Saite, es ist eine Art Auswuchs derselben, so zu sagen ein Fühlhorn, welches sie ausstreckt, um durch dasselbe die Eindrücke eines fortgesetzten Stosses, der Reibung also, auf sich selbst übertragen zu lassen. Dies aber geschieht folgendermaassen: Während ein mittelst Fusstritten und Schwungrades in gleichmässige Bewegung versetzter, horizontal über dem Systeme der Stäbchen und in ganz geringer Entfernung von diesen angebrachter Cylinder (eigentlich ein abgestumpfter Kegel, dessen stärkere Dimensionen den Basstönen, die schwächeren dem Diskante dienen) fortwährend rotirt, drückt der Spieler vermöge der Klaviatur die Stäbchen von ihrer Unterlage etwas in die Höhe, wodurch sie mit dem Cylinder in tangentiale Berührung kommen, der nun auf jedes der angedrückten Stäbchen eine dem Bogenstriche bei den Geigeninstrumenten gleichkommende Reibung verursacht.

Diese Reibung versetzt das Stäbchen in longitudinale Erschütterung, welche auf die mit demselben verbundene Saite übergehend, diese zu transversalen Schwingungen veranlasst. Die mittelst einer auf diese Weise zur Ansprache gezwungenen Saite erzeugten Töne sind wahrscheinlich die kräftigsten, welche sie überhaupt hervorzubringen im Stande ist, indem sie dadurch zu den intensiv stärksten*) auf keine andere Art zu erweckenden Schwingungsexcursionen veranlasst wird. Denn bei einer durch unmittelbaren Bogenstrich oder Anschlag in Vibration versetzten Saite trifft der erste Impuls immer nur einen Punkt oder doch nur einen geringen Theil des Umfanges derselben, dieser Theil geräth annähernd in Schwingung und von diesem aus werden erst die benachbarten Transversalpunkte und somit successiv die sämmtlichen Theile der Durchschnittsebene der Saite, in welcher der angegriffene Punkt liegt, in Erschütterung gebracht, wobei die Trägheit der Materie natürlich der Intensität des ersten Angriffs hindernd entgegenwirkt. Bei der mit einem Streichstäbchen obiger Art armirten Saite aber wird deren ganze für den Angriff bestimmte Transversalebene durch ersteres fest umklammert; es wirkt ferner der Hauptimpuls gerade auf den Mittelpunkt der angegriffenen Durchschnittsebenen der Saite, und nicht blos tangential, wie z. B. der Bogenstrich; sie wird daher in allen Punkten zugleich und gleichmässig kräftig angeregt. Schon die blosse Beobachtung zweier Saiten, von denen die eine durch unmittelbar ihr gewordenen Impuls, die andere mittelst Armirung in Schwingung gebracht wird, gibt die Bestätigung des Obengesagten.

(Beschluss folgt)

NACHRICHTEN.

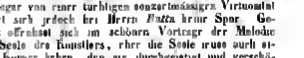
St. Petersburg. (Fortsetzung.) Ausser den Quartettmatinéen und den regelmässigen Versammlungen der Symphoniegesellschaft, deren ich bereits in meinem letzten Berichte gedachte, fanden vor den Fasten nur we-

---

wird, berührt und in transversale Schwingung versetzt. Also eigentlich weniger ein Klaviercylinder als eine spielende Nagelharmonika, weil der Streichstift fehlt. Beim starken Spiele wird der Ton fast um einen vollen halben Ton tiefer, eine Eigenschaft, die das Instrument fast unbrauchbar macht. 2) Dem *Buschmann*schen Terpodion (1816) liegt völlig die Idee des Klaviercylinders zum Grunde, nur enthält es statt eiserner hölzerne Stäbe, welche den Klang geben. Es verstimmt sich aber beim allergeringsten Temperaturwechsel und wird dadurch ebenfalls fast unbrauchbar. Eine Menge anderer längst verschollener könnten füglich übergangen werden.

*) Die extensive Stärke oder Grösse der Schwingungsexcursionen ist im Allgemeinen durchaus nicht maassgebend für die Klangstärke einer schwingenden Saite. Es gibt Fälle, wo eine solche, wenn sie ihre Schwingungen in den grössten Excursionen macht, nur wenig und selbst gar keinen Klang von sich gibt.

Digitized by Google



ige Concerte Statt. Ein siebenjähriger Klavierspieler, *Niklas Hubert*, gab ein Concert, in dem er sich zwar nicht als Wunderkind zeigte (er spielte nur leichtere Stücke, das Concert in F dur von *Moscheles* und ein Notturno von *Fesca*), aber doch als ein hübsches Talent, von dem bei fortgesetzten Studien und richtiger Leitung wohl einmal später etwas Tüchtiges zu erwarten ist. In diesem Concerte hörte ich unseren ausgezeichneten Posaunisten Herrn *Plogmann* zum ersten Male. Er trug einige Lieder von *Schubert* und *Kücken* mit ausgezeichnetem Tone und wahrhaft vollendetem Kunstgeschmacke vor. — Auch der Pianist Herr *Lewy* aus Wien gab schon vor den Fasten ein Concert. Jeder Künstler, der sich hier niederlassen will, hat zuvor eine Art Probejahr zu bestehen; er muss die Runde durch alle Concert- und Gesellschaftssäle machen, muss allenthalben spielen, sich aller Welt vorstellen lassen. Von seinem Talente, oft noch mehr von seiner Persönlichkeit, hängt es dann ab, auf welchem Wege er die Salons wieder verlässt, ob durch die glückliche Thüre, welche zu Lectionen und einer Stellung führt, oder durch die des Misslingens, vor der der Postwagen ihn erwartet. Nur wenige Künstler erscheinen, selbst im Falle der Reussite, nach dem Probejahre noch fernerhin in der Oeffentlichkeit. Die meisten sind dann durch ihre Beschäftigungen so in Anspruch genommen, dass sie ihre Studien vernachlässigen, auch macht hier das Concertgeben, namentlich für einheimische Künstler, allerlei Schritte nothwendig, zu denen sich nicht Jeder leicht versteht. Daher treten in den Concerten meistens nur die Künstler auf, welche eben in ihrem Probejahre begriffen sind und folglich noch jede Gelegenheit, sich bekannt zu machen, begierig haschen müssen. Die Zahl der Pianisten ist in Petersburg ganz besonders gross, und alljährlich pflegen sich noch neue dazu zu finden, daher macht sich denn auch das Vorherbemerkte vorzugsweise bei den Pianisten fühlbar. Vor zwei Jahren machte Herr *Frackmann* sein Probejahr, er reüssirte und zog sich dann allmälig zurück. Im vorigen Jahre war Herr *Hanure* an der Reihe, der seitdem wieder abgereist ist. Dieses Jahr endlich gehörte Herrn *Lewy*, der mit seinem eigener Concerte schon vor den Fasten begann und dann unerschrocken fortfuhr, die Pflichten seines schweren Jahres zu erfüllen. Herr *Lewy* ist ein sehr fertiger, gewandter Pianist, auch als Komponist recht talentvoll, doch macht sich in seinem Spiele wie in seinen Kompositionen ein allzugrosses Haschen nach Effekt fühlbar, welches oft die Grundbedingung jeder Kunst, die Schönheit, auf das Empfindlichste verletzt. Doch hat er durch ein grosses Trio für Piano, Violine und Violoncell auch ein ernsteren, tüchtiges Streben bethätigt. Dieses Werk, welches er in seinem Concerte, für das es übrigens nicht geeignet erschien, vortrug, ist an manchen Stellen voll Schwung und hat interessante Einzelnheiten, nur ist es in einem gar zu schwankenden, breitschweifigen Style geschrieben, kann daher den Ansprüchen, welche man an ein Musikstück dieser Gattung machen muss, nur ungenügend entsprechen. — Bevor ich zu den Fastenconcerten übergehe, muss ich noch einer grossen Aufführung gedenken, welche die Liedertafel unter meiner Leitung vor einem eingeladenen Publikum veranstaltete. Es wurden bei derselben, ausser manchen anderen Männergesängen, auch die bedeutendsten Chöre aus *Mendelssohn's* Antigone ausgeführt und brachten eine ergreifende Wirkung hervor. Seitdem hat sich die Liedertafel, deren Existenz hier mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen hat, der Symphoniegesellschaft als Vokalabtheilung angeschlossen.

Die Concertsaison führte uns dieses Mal drei fremde Virtuosen zu, Herrn *Batta*, den bekannten Pariser Cellisten, die Pianistin Fräul. *Sophie Bohrer*, und den zwölfjährigen Violinspieler *Wieniawsky*. — Der Name des Herrn *Batta* ist seit langer Zeit vortheilhaft bekannt und besonders von den Pariser Blättern stets mit einer solchen Aureole von Lobeserhebungen umgeben worden, dass man dem Auftreten eines so hochgepriesenen Künstlers wohl mit den ungewöhnlichsten künstlerischen Erwartungen entgegensehen durfte. Solchen Erwartungen konnte jedoch Herr *Batta* keineswegs entsprechen. Er beschränkt sich fast ausschliesslich auf Lieder und Opernmelodieen, welche er höchst zierlich und geschmackvoll vorträgt. In dieser Beziehung leistet er, ungeachtet der geringen Fülle seines Tones, recht Schönes und Anerkennungswerthes. Mit der Melodie ist aber auch Alles bei ihm zu Ende; dann folgt allenfalls noch ein kleiner Flageoletappendix, wie dieser, mit dem er *Schubert's* Ständchen beschliesst:

oder ein kurzer Übergang, der zu einer anderen Melodie führt; von künstlerischer Verarbeitung der Motive, ja sogar von einer tüchtigen concertmässigen Virtuosität findet sich jedoch bei Herrn *Batta* keine Spur. Gewiss offenbart sich im schönen Vortrage der Melodie die Seele des Künstlers, aber die Seele muss auch einen Körper haben, den sie durchgeistigt und verschönert. Wenn wir diesen Körper, die künstlerische Form der Komposition und die Virtuosität der Ausführung nicht gewahr werden und bewundern können, so bleibt die Seele allein, wie schön sie auch sein möge, nur etwas Unbestimmtes, Unzulängliches. Ein Künstler, der nur Melodieen spielt, ist ebensowohl ein halber, als der, welcher nur Passagen auszuführen weiss. Wir haben alle Musikstücke, die Herr *Batta* ausführte, schon voriges Jahr von Fräul. *Cristiani* gehört und konnten bei dieser Dame das Vermeiden der Virtuosität um so eher entschuldigen, da bei ihr der zarte Vortrag der Melodie als eine normale Aeusserung weiblicher Natur und Empfindungsweise erschien und folglich eine schöne, durch keine getäuschten Erwartungen gestörte Wirkung hervorbrachte. Von einem Manne aber, der obendrein einen vielgepriesenen Namen trägt, darf man wohl mehr erwarten, als von einem jungen Mädchen, und namentlich ist wohl Petersburg, welches Cellisten besitzt, die zu den bedeutendsten jetzt lebenden gehören, berechtigt, von einem Künstler, der kommt, um mit einem *Schuberth*, einem *Gross* in die Schranken zu treten,

ganz andere Ansprüche zu machen, als die, denen Herr *Batta* zu genügen im Stande ist.

Das erste Conzert des Herrn *Batta* hatte ein zahlreiches Publikum angezogen, das zweite jedoch, in welchem mit Ausnahme einer einzigen Piece nur die Vorträge des ersten wiederholt wurden, war nur wenig besucht. Nach seiner Rückkehr von Moskau gab Herr *Batta* noch eine kleine Privatsoirée.

Anders, als mit Herrn *Batta*, verhielt es sich mit Fräul. *Bohrer*.

Während der gewandte Franzose, der wohl die geheimnissvolle Kunst des Conzertgebens recht aus dem Grunde verstehen mag, sein Hierherkommen schon seit sechs Monaten vorbereitet und auf vielfache Weise von sich reden gemacht hatte, kam Fräul. *Bohrer* ganz unerwartet hier an. Da ihr Ruf noch nicht bis hierher gedrungen war, so deckte ihr erstes Conzert kaum die Kosten. Aber ihr wirklich ausserordentliches Talent fand bald die allgemeinste Anerkennung und Bewunderung und ihre späteren Conzerte (sie gab deren im Ganzen sechs) waren die glänzendsten der Saison. Fräul. *Bohrer* besitzt unstreitig von allen weiblichen Pianisten am meisten Energie und Ausdauer und eine Bravourvollendung, welche schwerlich von irgend einem anderen Pianisten, wie berühmt sein Name auch sein möge, erreicht, aber gewiss nicht übertroffen werden kann. Sie ist noch in dem Alter der Ueberschwänglichkeit, und folglich dem Romantischen, ja Barocken ganz besonders zugethan. Deshalb ist ihr am wohlsten, wenn sie kühn mit allen Fingern in die Tasten greifen, die gewaltigsten Schwierigkeiten mit vollen Händen um sich herstreuen und ihr Genie mit wild flatternden Locken einherstürmen lassen kann. Natürlich muss sie sich also zu den *Liszt*'schen Kompositionen ganz besonders hingezogen fühlen. Diese spielt sie denn auch vorzugsweise, aber sie erscheint doch keineswegs als eine Nachahmerin *Liszt*'s. Denn gerade in dem Vortrage dieser Kompositionen offenbart sie eine solche Eigenthümlichkeit ihres Talentes und bringt eine von der *Liszt*'schen so ganz verschiedene Wirkung hervor — eine zwar nicht so mächtig erschütternde, dagegen aber anmuthigere und wohltönendere —, dass man wohl eine entschiedene Verwandtschaft dieser beiden Genies erkennen muss und *Sophie Bohrer* einen in's Weibliche übertragenen *Liszt* nennen kann, die Idee einer Nachahmung aber mit aller Bestimmtheit ablehnen muss. Dagegen fehlt es Fräul. *Bohrer* noch an dem ruhigen, konzentrirten Gefühle, welches erforderlich ist, um einer äusserlich einfachen Komposition eine bedeutende Wirkung abzugewinnen. Dieses bethätigte sie namentlich durch ihren Vortrag des hier durch Mad. *Schumann* so beliebt gewordenen Frühlingsliedes von *Mendelssohn*, der völlig spurlos vorüber ging. Als Komponistin zeigte sich die junge Künstlerin in einer grossen, äusserst unklaren Phantasie ohne eigene Motive und in einer Mazurka, die sehr gefiel und häufig wiederverlangt wurde. In ihrem letzten Conzerte legte Fräul. *Bohrer* eine Probe ihres ungewöhnlichen Gedächtnisses ab, indem sie das Publikum aus einer grossen Zahl Kompositionen aller Zeiten, von *Seb. Bach* bis in die Gegenwart, die Stücke, welche sie vortragen sollte, auswählen liess. Das Publikum machte ihr übrigens diese Probe, die durch die Wahl *Bach*'scher oder *Scarlatti*'scher Fugen u. dgl. recht interessant hätte werden können, sehr leicht. Denn es wurden nur Stücke gewählt, welche sie schon in den meisten ihrer früheren Conzerte gespielt hatte, ihre eigene Mazurka, *Chopin*'sche Mazurken, *Willmers*' Pompa di festa etc. Frl. *Bohrer* war die Heroine dieser Saison; ihre Conzerte waren die einzigen, zu denen unser von so manchen andren Interessen erfülltes Publikum sich noch einfand. Auch hat sie mehrere Male vor dem kaiserl. Hofe gespielt. Der Vater, Herr *Anton Bohrer*, liess sich regelmässig in den Conzerten seiner Tochter hören. Sein Violinspiel ist zwar sauber und geschmackvoll, gehört aber einer nun schon fern liegenden Zeit an und wollte dem Publikum auf die Länge durchaus nicht behagen. Der gute Mann hat hier für seine väterliche Aufopferung manche kränkende Erfahrungen machen müssen.

Unser dritter Gast, der Violinspieler *Wieniawsky* ist ein zwölfjähriger Knabe, der schon einen ersten Preis im Pariser Konservatorium davongetragen hat. Er besitzt jedenfalls ein recht beachtenswerthes Talent. Seine technische Fertigkeit ist bereits bedeutend vorgeschritten, seine sichere, kecke Bogenführung bewährt sich namentlich im Staccato und seine Intonation ist meistens rein. Bemerkenswerther aber, als diese technischen Eigenschaften, die sich ja eigentlich von selbst verstehen, erschien mir sein Vortrag, der geschmackvoll, zuweilen sogar pikant und von einer feurigen Lebendigkeit beseelt war, die ein wirkliches Genie anzudeuten scheint. Da er noch ein kleines Instrument spielt, so kann natürlich sein Ton weder Grösse noch Kraft genug haben, um ein mehr als mittelgrosses Lokal auszufüllen. Er gab vier Conzerte und hat sehr gefallen. Noch muss ich seiner Kompositionen gedenken, deren er viele, meistens mit Orchesterbegleitung, hören liess und die gleichfalls von einem ungewöhnlichen, schon recht hübsch ausgebildeten Talente zeugen. Der junge *Wieniawsky* ist in Warschau geboren, wo sein Vater Arzt ist; er wurde von *Lambert Massart* in Paris auf Kosten des Kaisers von Russland ausgebildet und gewann den ersten Preis im Konservatorium, als er erst zehn Jahre alt war. Er ist der jugendlichste Laureat, den das Pariser Konservatorium aufzuweisen hat. —

(Fortsetzung folgt.)

London, im Juni. — Exeter Hall. — Mr. *Hullah*, ehemaliger Schüler der königl. Akademie der Musik zu London, hat seit etwa zehn Jahren eine Chorgesangschule gestiftet, in welcher er nach der *Wilhem*'schen Methode mit grossem Erfolg unterrichtet. Seine Schüler sind angehende Musiker, Schullehrer und Lehrerinnen etc. Es werden Gesangübungen in Klassen von mehreren Hunderten, ja zu Tausenden darin gehalten. — Neulich gab Mr. *Hullah*, zur Feier der vorjährigen Grundsteinlegung eines eigenen Gebäudes für seine Schüler, ein sehr interessantes Conzert in Exeter Hall. Der Saal, welcher bekanntlich gegen 3000 Personen

aufnehmen kann, war gedrängt voll. Das Programm war nicht nach jenen bekannten Statuten geordnet, welche Werke von *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Mendelssohn* ausschliessen, weil ihre Reize noch zu jugendlich, weil sie noch keine Runzeln haben. Wir hörten den „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn* vollständig. Sein Quartett in D wurde nach dem Vorgange im Pariser Konservatorium von zwanzig Spielern ausgeführt. — Mr. *Whitworth* sang *Mozart's* „O Isis und Osiris" mit schöner Stimme und feinem Ausdruck. Mr. *Lockey* trug ein Lied von *Lachner* bestens vor. Mr. *Reeves* sang ausser mehreren Piecen *Beethoven*'s Adelaide und eine Ballade aus *Hullah*'s „Dorf-Oper". Besondere Erwähnung verdient auch ein neues sehr angenehmes Duett vom Concertgeber, welches die Misses *Williams* sangen, so wie sein vierstimmiger Chor über einen Text von *Parry Cornwall*. — Wenn mancher Komponist die ganze Welt für eben so verliebt in seine Werke hält, als er selbst es ist, und daher ein Gesammtprogramm nicht schöner als mit seinem Namen allein ausfüllen zu können glaubt, so scheint Mr. *Hullah* anderer Meinung zu sein, denn er liess nur wenige seiner Kompositionen von seinen Schülern ausführen. Ausser den bereits genannten Namen betheiligten sich an dem heutigen Concerte noch Miss *Rainforth*, Miss *Duval*, Mrs. und Mr. *Weiss*, und Mr. *W. S. Bennett*, welcher Letztere einige *Mendelssohn*'sche Lieder ohne Worte vortrug. An einem vierstimmigen Chore „Tagesanbruch" von *Beaumont* und *Fletcher*, welchen *Moscheles* vor mehreren Jahren für diese Klassen komponirt hat, und dessen Ausführung erfahrene Sänger und feine Nuancirung erfordert, konnte man den unzweideutigsten Beweis von den Fortschritten erkennen, welche die Schüler *Hullah*'s gemacht haben.

Wöchentliche Concerte. — Miss *Anichini*, die ausgezeichnete Schülerin von *Moscheles*, gab ihren Freunden am Montage eine musikalische Morgenunterhaltung auf ihrer Villa bei London. An dem Abende desselben Tages unterhielt der possirliche und originelle Mr. *John Parry* die Lachlustigen in seinem Concerte in Hannover Square auf die angenehmste Weise. Seine neue Posse hiess: „die [illegible]". Darin führt er mit der rechten Hand den Taktstab, mit der Linken deutet er den Orchesterspielern jede Ausdrucksnuance an, während der Sänger unaufhörlich dazwischenredend, eine Scene mit drei Singstimmen und dem Chore durchgeht. Wie sehr er das Publikum anzuziehen und zu unterhalten versteht, bewies der Saal, welcher trotz der schlechten Zeiten und des darniederliegenden Grosshandels doch im eigentlichen Sinne vollgestopft war. Auch in diesem Concerte sang Mr. *Reeves*, der jetzt nirgends fehlen darf.

Haben wir einen zweiten *Mozart* in Spe unter uns, ohne es zu wissen? Das folgende Programm einer von Herrn *Kraus* letzte Mittwoch gegebenen Unterhaltung ähnelt einem Concertzettel sehr, welchen der Vater Amadeus in Italien drucken liess zur Zeit, als der geniale Knabe dem Papste das Miserere mit dem Gedächtnisse stahl. Beiläufig gesagt, ein Kirchenraub, eben so einzig in seiner Art wie in seinen Folgen, denn anstatt Schmach und Strafe brachte er dem Räuber Ruhm und Belohnung. Wir geben den *Kraus*'schen Zettel als vielversprechendes Kuriosum. Wenn ihm ein zweiter Idomeneo, Don Juan, Figaro oder eine zweite Entführung und Zauberflöte folgen, wollen wir es wohl zufrieden sein. — Es war zu bewundern: 1) Improvisation über irgend ein vom Publikum gegebenes Thema; 2) Preghiera aus Moses in Egypten, für die linke Hand allein; 3) Improvisirte Lieder ohne Worte über aufgegebene Themen; 4) „La Dolcezza"; 5) Improvisation über verschiedene gegebene Opernmotive; 6) „Sehnsucht", Romanze von *Kramer*; 7) grosse Fantasie für die linke Hand allein über Motive aus „Norma"; 8) Bravour-Variationen über ein Motiv aus dem Liebestrank, deren Anzahl das Publikum zu bestimmen hat. — In der That, so lange solche in- und ausländische Charlatanerieen, wie wir sie leider diese Woche mehrfach wahrnehmen mussten, sich noch breit machen dürfen, wäre es ein Verbrechen an der Kunst, den Unwillen darüber nicht öffentlich aussprechen zu wollen. —

(Beschluss folgt.)

Recension.

Martha, oder der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen von *W. Friedrich*. Musik von *F. von Flotow*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Wien, bei *G. F. Müller*, Kunst- und Musikalienhändler. Preis 15 Fl.

Dem Texte dieser Oper liegt eine eben so eigenthümliche als interessante Fabel zum Grunde.

Das junge, reizende Edelfräulein der Königin Anna, Lady Harriet Durham, ist von lauter Glück ganz melancholisch geworden. Es fehlt ihr, sie weiss selbst nicht, was! die naseweise Vertraute Nancy meint — ein Liebhaber —, worüber die Lady sich sehr entrüstet. Nein! ach Gott! Sie hat keinen Geliebten! — Unter dem Fenster zieht eben ein Chor Mägde vorbei, nach Richmond zum Jahrmarkt, wo sie sich alljährlich, einer alten Sitte gemäss, zur Vermiethung aufstellen und anbieten. Um den Missmuth und die tödtliche Langeweile zu verscheuchen, besucht Lady Durham mit Nancy und ihrem langweiligen Vetter, Lord Tristan Mickleford, diesen Markt. Aus Scherz vermiethet sie sich, als Bäuerin verkleidet, unter dem Namen Martha, an einen jungen Pächter Lionel, und Nancy desgleichen an seinen Freund, den etwas älteren und derberen Plumkett — auf ein Jahr, d. h. in ihren Gedanken auf eine Viertelstunde. Aber Gesetz und Richter in England scherzen niemals, und als die Damen nach einer Viertelstunde wieder zurück wollen in die grosse, glänzende, königliche Welt, erfahren sie mit Schrecken, dass sie auf ein Jahr wirkliche Mägde geworden sind. Nolens volens müssen sie mit ihren Herren, den Pächtern, in deren Heimath. Das ist die erste Verwickelung und eine, vor der man Respekt haben muss. Wie werden die armen Dinger dieser höchst unhochwohlgeborenen Lage entschlüpfen? Denn sie sollen, im Pachterhause

Digitized by Google

angekommen, gleich aufräumen, Vieh und Mensch bedienen, spinnen, wodurch höchst ergötzliche Situationen entstehen. — Mit Hilfe des Vetters Mikleford entfliehen sie endlich bei Nacht. Aber nun wächst eine zweite Verwickelung hervor. Der junge, schöne Pächter Lionel hat sein Herz an die vermeintliche Martha, und diese das ihrige auch an ihn verloren. Liebesiech schleicht sie in ihrem Hofe, liebesiech schleicht er auf seinem Hofe herum. Auf einer königlichen Jagd treffen beide Paare zufällig wieder zusammen; die Pächter werden enttäuscht und mit zerrissenem Herzen stürzt der arme Lionel ab. Durch einen Ring wird er später als Graf Derby erkannt und von der Königin anerkannt. Die Lady ist glücklich, dass ihr Herz nun legitim empfindet und sie dem ebenbürtigen Geliebten ihre Hand anbieten darf, was sie auch gleich thut. Aber jetzt kommt die dritte und beste Verwickelung. Die Lady habe mit seinem Herzen nur gespielt, sagt Lionel, als Landmann ihn nicht gewollt, nun er Graf geworden, wolle er nicht, er wolle Landmann bleiben. Stolz, im tiefsten Herzen verletzt, ewig unglücklich, geht er von dannen und lässt die Lady erstaunt, verwirrt, voll Reue und Liebe stehen. Dies ist ein Knoten der festesten, gefährlichsten und darum besten dramatischen Art, den nämlich nicht äussere Umstände, sondern Denk- und Gefühlsweise der Personen zusammenschlingen. Man wird sehr gespannt, wie er sich lösen wird, und er löst sich so unerwartet als natürlich. Die Lady kriecht wieder in ihre Marthakleider, präsentirt sich so dem Geliebten und sagt: wenn du kein Graf, will ich eine Bäuerin werden. Meine Liebe ist stärker als mein Stammbaum. Und nun möchte ich Den sehen, der der Lady nicht vergeben, sie nicht zehntausendmal lieber und sobald wie möglich geheirathet hätte.

Man sagt, der Dichter habe diese Fabel einem englischen Ballet entlehnt. Nun, so bleibt ihm doch das Verdienst, eine glückliche Wahl getroffen, einen geschickten Plan gebildet, wirksame dramatisch-musikalische Situationen erfunden, nicht blosse Theaterfiguren, sondern wirkliche Charaktere gezeichnet und endlich hübsche Chöre eingewebt zu haben, die der Handlung nicht als langweilige Schwätzer aufgedrungen, sondern von ihr selbst als nothwendige Mitarbeiter verlangt worden sind. Wäre die Erkennung durch den Ring nicht, welches Entwickelungsmotiv etwas abgenutzt ist, der Kritiker wäre verlegen, wo er etwas auffinden sollte, woran er seinen Scharfsinn und seine Galle loswerden könnte. Jedenfalls ist dieser Text ein Wesen, von dem sich künftige Operndichter viel gute Rathschläge holen könnten, wenn sie ihm die rechten Fragen über seine Geburt und den Weg seiner Ausbildung vorlegen wollten.

(Beschluss folgt.)

Bettowähn.

Ich weiss nicht mehr, war es im Jahre 1807, 1808, 1809 oder auch noch später, als *Rode* von einer Reise in Russland nach Paris zurückkehrte und ein Concert gab. Darin liegt nun eben nichts *Besonderes*, das Besondere dabei war aber, dass *Rode* in diesem Conzerte eine Symphonie aufführte, die er in Wien gehört hatte und die er sehr schön fand. Es war eine Symphonie von *Beethoven*. Diesen Namen kannten damals nur wenige Leute in Frankreich, wo man sich zu jener Zeit noch einbildete, *Haydn's* und *Mozart's* Werke wären in dieser Musikgattung der höchstmögliche Grad von Vollkommenheit. In der Probe wurde die Symphonie auf die Musikpulte aufgelegt, nicht etwa gestochen, sondern blos geschrieben und mit dem ganz einfachen Titel: Symphonie, komponirt von *Ludwig van Beethoven*. Jedermann studirte den Namen, aber Keiner konnte ihn ordentlich aussprechen. „Was für ein närrischer Name! — Er klingt ganz russisch! — Ja, ja, du hast Recht — man sieht wohl, dass *Rode* in Russland war, in dem Elende! — Welch' barbarischer Name! wie kann man nur so heissen! — Der Mann wird niemals berühmt werden! wie soll man sich denn einen so vertrackten Namen merken! — 's ist aber doch kein russischer Name; ich wette, es ist ein deutscher und er soll bedeuten: Wind-Thier im Wind (vent-bête-au-vent), denn die deutschen Namen haben immer eine Bedeutung, z. B. *Schmid*, d. h. ein Schmied (forgeron). — Bleib mir mit deinem Schmied, mit deinem Wind-Thiere vom Halse; *Rode* hat dies Kauderwälsch von einer Symphonie selber gemacht; man soll aber nicht wissen, dass sie von ihm ist, und darum hat er einen Namen darauf gesetzt, der gar nicht existirt, ich habe in die erste Geige, in den Bass, in die Flöte hineingeguckt — verrücktes Zeug — hat gar keinen Sinn; Musik, die gar nicht russischer sein kann; du sollst mal sehen, wenn wir's spielen, wie das abscheulich klingt."

Solche Bemerkungen hörte man von allen Seiten. *Rode* mochte betheuern und schwören, *Beethoven* sei ein ausgezeichneter Tonsetzer, er habe ihn zu Wien auf die wundervollste Weise auf dem Pianoforte improvisiren gehört — man glaubte ihm nicht.

Der erste Theil des Concertes begann mit einer *Haydn*'schen Symphonie, die vortrefflich ausgeführt wurde, den zweiten eröffnete die *Beethoven*'sche, die sehr schlecht ging, dann spielte *Rode*, wie immer, göttlich schön und am folgenden Tage hiess es in den *Zeitungen*, *Rode* habe in seiner Geige alle die Bärenhäute von Russland mitgebracht und die Symphonie zu Anfange des zweiten Theiles wäre eine Schmiererei von seinem Gemachte gewesen, der er den barbarischen Namen „Wind-Thier im Winde" (vent-bête-au-vent) oder „Wind-Thier im Weine" (vent-bête-au-vin) nur deshalb gegeben habe, um sein Inkognito zu bewahren. —

Zwanzig Jahre später wohnte ein aus Deutschland zurückgekehrter Künstler einem Concerte im Pariser Konservatorium bei. Er stand hinter zwei guten Musikern, welche so eben in der nämlichen Symphonie mitgewirkt hatten, die dieses Mal mit idealer Vollendung ausgeführt worden war. Als die Beiden den Meister lobten, wie er es verdient, da fasste der Andere sie bei den Ohren und sagte zu ihnen: „Gestehen Sie also, meine alten Kameraden, dass Sie vor zwanzig

Jahren gewaltige Pinsel und grosse Esel waren; denn gerade Sie Beide machten damals in dem *Bade*'schen Concerte, als diese Symphonie zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde, die schlechtesten Witze darüber." Sie räumten ein, dass sie sich geirrt hatten, der Eine aber nahm es krumm, dass man ihn an den Ohren gefasst hatte, und die Folge war, dass sich am folgenden Morgen zwei Männer mit dem Degen in der Faust im Boulogner Hölzchen gegenübertraten. Indessen endigte sich die Sache ganz friedlich mit einer Armwunde und einem guten Frühstücke, wo man auf *Beethovens* Wohl die Gläser leerte und ihn den Gott der Symphoniekomponisten nannte. Seinen Namen aber ordentlich auszusprechen, das vermochte man noch immer nicht; man nannte ihn „*Beltowahn*“, mit Betonung der letzten Sylbe, und freute sich dabei ausserordentlich, dass man jetzt den Namen so richtig herausbringe.

BIOGRAPHISCHES.

Anna Zerr wurde in Baden-Baden am 26. Juli 1822 geboren. Ihr Vater *Joseph Zerr*, dortiger Musiklehrer und Organist, gab ihr den ersten Unterricht in der Kunst und setzte denselben auch fort, als sie zur Erziehung in ein dortiges Kloster gebracht worden war. Gesang, Orgelspiel, Kontrapunkt bildeten die Gegenstände ihrer musikalischen Unterweisung, und die Kleine machte so gute Fortschritte, dass sie bereits im elften Jahre die Soli aus *Mozart*'schen Messen etc. vom Blatte singen konnte. Sie wollte den Schleier nehmen, allein der Vater liess es nicht zu, vielmehr musste sie ihn, nachdem sie das Kloster verlassen hatte, in der Ertheilung des Musikunterrichtes unterstützen. Endlich erwachte in ihr die Neigung zur Bühne, doch auch hier trat der Vater verhindernd dazwischen, bis die berühmte Sängerin und Gesanglehrerin *Elena Vigano* die junge *Anna* zufällig hörte und sich erbot, ihr unentgeltlich Gesangunterricht zu geben und sie zur dramatischen Laufbahn vorzubereiten. Dies wurde angenommen, und Lehrerin wie Schülerin reisten nach Paris, wo die Letztere zwar in Folge einer Krankheit die Stimme verlor, sie jedoch nach drei Monaten schöner als jemals wieder erhielt. Nachdem sie zwei Jahre *Bordogni*'s Unterricht genossen, wurde sie im Jahre 1840 als erste Sängerin nach Karlsruhe engagirt, wo sie eine enthusiastische Aufnahme fand. 1841 gastirte sie in Strassburg, Stuttgart, Wiesbaden, München, im folgenden Jahre in Frankfurt a. M. und Köln; 1843 war sie wieder in Paris, gastirte 1844 in Aachen, 1845 in Amsterdam, und kam 1846 nach Wien, wo sie angestellt wurde. Im vorigen Jahre machte sie eine Kunstreise nach Nürnberg, Dresden, Hamburg u. s. w. (In Hamburg wurde sie von einer Krankheit befallen, war jedoch bereits im Juli wieder hergestellt.) Obwohl ihr glänzende Engagementsanträge nach Paris gemacht wurden, kehrte sie doch, ihren kontraktlichen Verpflichtungen getreu, nach Wien zurück, wo sie unlängst zur österreichischen Kammersängerin ernannt wurde. Sie ist die Freude und Stütze ihres Vaters und ihrer fünfzehn Geschwister.

(Nach der Theaterchronik.)

FEUILLETON.

Fräulein *Schwarzbach* hat in Dresden mit vielem Beifall gastirt. Namentlich gefiel sie als Martha in *Flotow*'s Oper. Sie ist seitdem auf drei Jahre für die Hofbühne engagirt worden.

In Wien haben Prof. *Sulzer* und Komponist *Schaechner* einen Nationalunterricht der akademischen Legion gestiftet, in welchen nur Mitglieder der Infanterie aufgenommen werden, ohne dass jedoch musikalische Vorbildung bedingt ist. Die Mitglieder (bereits gegen 1000) haben [illegible] rapide Fortschritte gemacht. Leute ohne die geringste Kenntniss von Noten, Takt u. s. w. haben es in 6 bis 7 Unterrichtsstunden dahin gebracht, dass sie eine nicht schwere Melodie vom Blatte singen. Namentlich ist dies der trefflichen Methode *Sulzer*'s zu danken. Natürlich ist der Unterricht unentgeltlich.

Ein Wiener Blatt zählt unter andern Vorschlägen zur Hebung der arbeitenden Klassen auch die Gründung von Singschulen für Arbeiter auf, nach dem Muster der Schweizer Arbeitersingvereine. Gewiss ein sehr guter Vorschlag, der schon hier und da mit bestem Erfolge zur Ausführung gekommen ist. (S. z. B. in Betreff Leipzigs S. 415 dieser Zeitung.)

In Altona hat das Haus *Arnemann u. Söhne* fallirt; wie man sagt, sollte bei demselben *Jenny Lind* einen grossen Theil ihres ersungenen Vermögens stehen.

Gustav Schmidt's Prinz Eugen fand in Lübeck dieselbe beifällige Aufnahme, die ihm bisher überall zu Theil geworden.

In Braunschweig gab der dortige Domorganist *Sonnemann* in der Burgkirche ein Orgelconcert zum Besten der deutschen Flotte. — Zu gleichem Zwecke sollte in Fulda ein grosses Concert stattfinden, arrangirt von dem Cäcilienvereine unter Leitung des Seminarmusiklehrers *G. A. Henkel*. Programm: *Mendelssohn Bartholdy's* Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“; dessen Chor: Verleih uns Frieden; dessen Pianoforteconcert in D moll (gespielt von dem jungen *H. Henkel*, *Mendelssohn*'s Schüler); — das Alexanderfest von *Händel*, ausgeführt von 200 Sängern und Spielern.

Am 13. und 14. August wird das eidgenössische Sängerfest in Bern auf der grossen Schanze gefeiert. Eine Festhütte für ungefähr 1000 Gäste wird errichtet; eine grosse Menge Sänger sind bereits angemeldet.

In der Leipziger Zeitung dankt die Gemeinde zu Obermeisa dem Orgelbaumeister *Pfützner* in Cölln bei Meissen für die Erbauung einer neuen vortrefflichen Orgel. Es ist ein zweimanualiges achtfüssiges Werk mit 32 klingenden Stimmen, über das sich *Schneider* aus Dresden sehr vortheilhaft ausgesprochen hat. Auch die Billigkeit wird gerühmt.

In London macht jetzt der Pariser Pianofortevirtuose *Charles Hallé* Furore. — Auch *Vivier* bläst dort.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Bei **Flesmer & Comp.** in Minden ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Neumann, H., „Frisch auf! das Schwert zur Hand! Ihr deutschen Brüder alle!“ Gedicht von Dr. *Britig*, für den vierstimmigen Männerchor (Trompeten, Hörner, Posaunen, Tuba und Pauken ad lib.). Preis 5 Ngr.

— — Grabmalmarsch mit Gesang zum Einzug der Göttinger Studenten den 1. Mai 1848 mit Pianofortebegleitung. Preis 5 Ngr.

Neue Musikalien,

welche so eben im Verlag der **Schlesinger'schen** Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Billet, 2 Fantaisies brill. sur Macbeth de *Verdi*. Op. 38 et 40 à 17½ Sgr. Souvenir de *Luisa Strozzi*. Op. 50 p. Piano. 12½ Sgr.

Concone, 50 Leçons de chant p. le medium de la voix (Mezzo-Soprano od. Bariton). 3 Thlr.; dito en 4 Livr. à 1 Thlr.

Diabelli, 2 Potpourris de la Juive (Jüdin) de *Halevy* p. Piano à 17½ Sgr.; dito à 4 mains à 25 Sgr.

— — 3 Potpourris de La Favorite ou Richard et Mathilde de *Donizetti* p. Piano à 20 Sgr.; dito à 4 mains à 1 Thlr.

— — 40 Lieblingsmelodieen aus *Halevy's* Musketieren f. Piano 2 Lief. à 10 Sgr.

— — Rondino et 3 Duettinos de Vielka — Feldlager in Schlesien de *Meyerbeer* p. Piano 4 Livr. à 10 Sgr.; dito à 4 mains 4 Livr. à 17½ Sgr.

— — 3 Potpourris de Vielka de *Meyerbeer* p. Piano à 20 Sgr.; dito à 4 mains à 1 Thlr.

Fürstenau, Rondino sur Stradella de *Flotow* p. Flûte av. Piano. Op. 144. 20 Sgr.; dito p. Flûte 10 Sgr.

Gungl, Joh., Pawlowsk-Polka. Op. 22. 7½ Sgr. Eisenbahn-Galopp. Op. 30. 10 Sgr. Peterhof Parkquadrille. Op. 31. 10 Sgr. La Capricieuse, neuer Mazurka. Op. 35. 7½ Sgr. Nordlichter Walzer. Op. 33. 12½ Sgr. Winterlust Polka-Mazurka. Op. 38. 7½ Sgr. Strogonoff Polka. Op. 40. 7½ Sgr. Champagner-Knall-Galopp. Op. 42. 7½ Sgr.

— — [illegible] Polka. Op. 43. 7½ Sgr. sämmtlich für Pfte.

— — Strogonoff Polka u. Pawlowsk-Polka f. Orchest. 1 Thlr. 10 Sgr.

Heller, 2me Tarentelle p. Piano. Op. 61. 25 Sgr. Deux Valses p. Piano. Op. 62. 25 Sgr.

Herz, H., Variations sur un [illegible]. Op. 13. 12½ Sgr. Premier Caprice p. Piano. Op. 32. 12½ Sgr.

Hoven, Irländische Lieder f. d. Singst. Op. 41. 20 Sgr.

Liszt, Marche du Sultan Abdul Medjid Khan de *Donizetti*. 2 erleichterte Version für Piano. 20 Sgr.; dito p. l'Orchestre 1 Thlr.

Meyerbeer, Ouverture de Struensee p. Piano av. Acc. de Violon. 1 Thlr. Parademarsch aus Vielka, Feldlager in Schlesien f. Piano von *Chwatal*. 7½ Sgr.; dito f. Orch. 1 Thlr.

Mozart, 3 Sonates p. Piano. Neue Édition. N° 3—5. F-Dur à 15 Sgr., C-moll 22½ Sgr., A-moll 15 Sgr., D-dur 20 Sgr.

— — Variationen über [illegible] f. Piano. 12½ Sgr.

6 Nationallieder, Schwarz roth gold. Marseillaise. Schleswig-Holstein meerumschlungen. Was ist des Deutschen Vaterland etc. f. Piano 5 Sgr., zu 4 Händen 10 Sgr., für 1 Singstimme und Piano à 5 Sgr.

— — N° 26 Chant du départ — Revolut. Kriegshymne v. *Méhul*. N° 22A Chœur des Girondins — Girondistengesang f. 1 Singst. u. Piano à 5 Sgr.

Panofka et Hessel, Plaisirs du jeune Violoniste p. 2 Violons. Livr. 1. 22½ Sgr.; p. Violon seul 12½ Sgr.

Reissiger, Mein Reichthum f. Sopran od. Tenor (Auswahl N° 37). 5 Sgr.

Schäffer, Was ist das beste, wenn's vor den Feind geht! f. 4stimm. Männergesang. Op. 21. 12½ Sgr.

Verdi, Lombarden-Marsch von *Joh. Gungl* f. Piano. Op. 21. 7½ Sgr.

Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanz Op. 65 zum Concertvortrag f. Piano von *Ad. Henselt*. 20 Sgr.

Truhn, Der Corsar f. Bariton mit Piano. Op. 94. 17½ Sgr. (*Meyerbeer's* Robert d. Teufel (Roberto il diavolo) à 12 Thlr. und *C. M. v. Weber's* Freischütz (Il franco arciero) à 5 Thlr. — beide im vollst. Klavierauszug mit italien. und deutschem Text, sind in neuen Ausgaben so eben erschienen.)

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Bach, Seb., Cantate: Eine feste Burg, im Klavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr.

Dresel, O., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. 20 Ngr.

Flügel, G., 12 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 21. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Gade, N. W., Dritte Symphonie in A moll für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Op. 15. 2 Thlr.

Grimmer, Fr., Kinderball am Pianoforte 1. Heft. 12 kleine Studien und Uebungen. 2. Heft. 12 kleine Charakterstücke. à 15 Ngr.

Horsley, C. E., Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. 25 Ngr.

Lumbye, H. C., Traumbilder. Fantasie für das Pianoforte. 15 Ngr.

— — Tänze für das Pianoforte
N° 41. Hamburger Tonhalle-Polka. 5 Ngr.
42. Alster-Ruder-Klänge. Walzer. 12½ Ngr.

— — Dieselben zu 4 Händen
N° 41. Hamburger Tonhalle-Polka. 5 Ngr.
42. Alster-Ruder-Klänge. Walzer. 17½ Ngr.

Melodienbuch. Leichte Stücke für das Pianoforte nach beliebten Melodieen angeordnet von *F. L. Schubert*. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ein Sommernachtstraum von *Shakespeare*. Op. 61. Partitur 10 Thlr.

— — Zweites Trio f. Pianoforte, Violine und Violoncell in C moll Op. 66, für d. Pfte zu 4 Händ. arr. von *F. L. Schubert*. 2 Thlr. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Grand Duo d'après un Concert pour la Clarinette (Op. 107), pour le Piano à 4 mains arr. p. *C. Burchard*. 2 Thlr.

Schmidt, Gu., Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. 20 Ngr.

— — „Prinz Eugen, der edle Ritter“. Oper, für das Pianoforte ohne Worte arr. von *F. L. Schubert*. 3 Thlr. 15 Ngr.

— — Trinklied aus derselben Oper (N° 8a). 5 Ngr.

Schumann, R., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 63. 3 Thlr. 15 Ngr.

Thalberg, S., Fantaisie sur des thèmes de l'opéra: La Donna del lago de *Rossini*, pour le Piano. Op. 57 (N° 6 du Décaméron). 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juli. Nr. 29. 1848.

Inhalt: Beiträge zur praktischen Akustik. — *Nachrichten:* Aus Petersburg. Aus London. — *Recensionen.* — *Feuilleton.*

Beiträge zur praktischen Akustik.

Ueber Klaviaturinstrumente mit singendem Tone.

(Beschluss.)

Hinsichtlich der Art und Weise nun, wie die Vibrationen der Saite mittelst eines Stäbchens erregt werden, möchte Folgendes zu bemerken sein. Die durch den Druck des Stäbchens an die rotirende Streichwalze mit dieser entstehende Cohäsion des ersteren strebt dasselbe von der Saite hinweg und zwar nach der Richtung der Reibung zu ziehen; da aber Stäbchen und Saite mit einander verbunden sind, so folgt diese dem ersteren ertheilten Impulse so lange, bis ihre Elasticität die Cohäsion überwunden hat und nun das Stäbchen seinerseits durch die Saite selbst wieder zurückgerissen wird. Diese legt den durchschnittenen Raum nicht allein wieder zurück, sondern bewegt sich nach dem allgemeinen Gesetze schwingender Körper noch über den Ruhepunkt hinaus, um von hier durch eigene Schwungkraft sowohl wie durch den erneuten Impuls der Reibung und der dadurch auf's Neue veranlassten Cohäsion bis zum Ruhepunkte zurückgeführt zu werden. Hat nun auf diese Weise die Saite ihre erste Excursion vollendet, so beginnt durch die von der Reibung unterstützte Schwungkraft der Saite eine zweite Schwingung ähnlicher Art, der alle übrigen in gleichem Maasse folgen. Je stärker die Reibung, desto grösser werden die einzelnen Schwingungsexcursionen sein und um so stärker der Klang, und dieser muss natürlich so lange anhalten, als die erstere dauert. Aus dem eben Gesagten ist es leicht ersichtlich, dass das Streichstäbchen, welches der Reibung des Streichcylinders zunächst ausgesetzt ist und deren Impuls auf die Saite überträgt, nicht selbständig in sich schwingt; genau genommen und in akustischer Bedeutung des Wortes, schwingt es eigentlich gar nicht, und eine longitudinale Vibration seiner einzelnen Molecülen findet nicht Statt, denn sonst müsste es einen und zwar sehr hohen Ton von sich geben, was nicht geschieht. Vielmehr geräth das Stäbchen nur als Ganzes in Erschütterung, bildet somit einen effektiven Theil der transversal schwingenden Saite, und nur in dieser Beziehung kann man sagen, es vibrire. Es macht genau dieselbe Zahl von Erzitterungen oder Hin- und Herbewegungen, welche die klingende Saite, mit der es zusammenhängt, an Schwingungen macht, und zeigt sich mit derselben als völlig integrirend, nämlich, wie schon oben angedeutet, als eine Verlängerung des Angriffspunktes derselben. Da übrigens das Stäbchen als materielle Substanz eigenes Gewicht besitzt, so ist dies, wie gleich gezeigt werden soll, auf die Höhe des Tones der Saite von bedeutendem Einfluss.

Während jede frei und unbehindert schwingende Saite in ihrer ersten Schwingungsart, nämlich ohne Knoten schwingt, also ihren tiefsten oder Grundton angibt, vibrirt eine mittelst eines Streichstäbchens zur Ansprache gebrachte Saite in der zweiten Schwingungsart mit Einem Knoten, gibt also nicht ihren Grundton, sondern die nächste Aliquote desselben an. Nun könnte man muthmassen, dass bekannten akustischen Prinzipien nach dieser Knoten in die Mitte der Saite fallen und diese in der Oktave erklingen müsste. Beides geschieht aber bei der Saite des Harmonichords, wenn sie mittelst des Stäbchens zum Erklingen gebracht wird, ganz und gar nicht. Vielmehr fällt der sich bildende Schwingungsknoten nicht in die Mitte der Saite, sondern theilt sie ungefähr in $^2/_5$ und $^3/_5$ Theile, dergestalt, dass am kürzeren Stücke sich das Streichstäbchen befindet. Wollte man nun hieraus den Schluss ziehen, dass der allgemeinen Theorie nach die Saite zwei Töne von sich geben müsste (der kleinere $^2/_5$ Theil nämlich die kleine Decime oder die um eine Oktave erhöhte kleine Terz und der grössere, aus $^3/_5$ bestehende Theil die grosse Sexte), so würde man abermals irren, denn es schwingen beide Saitenabtheilungen, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Länge, ganz gleichmässig, und der Ton, den sie hervorbringen, ist etwa um eine Quinte*) höher, als der Ton, den die Saite nach Entfernung des Streichstäbchens angeben würde. Die einfache Ursache dieser merkwürdigen Erscheinung liegt in Folgendem. Jede in Schwingung versetzte Saite, welche durch irgend einen Umstand im freien Spiele ihrer Schwingungen zwar gestört, aber doch nicht gänzlich gehindert wird, zerlegt sich bekanntlich sofort in einzelne, und zwar zunächst in zwei, dann in drei,

---

*) Nicht völlig.

Google

vier und mehrere Theile, die unter sich dem Gewichte nach, und wenn die Saite durchweg aus demselben Material besteht und überall gleiche Dicke hat, auch der Länge nach einander gleich sind und von denen ein jeder selbständig für sich schwingt. Eine Störung der erwähnten Art kann aber z. B. stattfinden, wenn die Saite leise in der Mitte berührt wird. Sofort zerfällt sie diesseits und jenseits des berührten Punktes in zwei für sich schwingende Theile, von welchen jeder die Oktave des Tones, welcher der Saite im ungestörten Zustande zukommt, angibt. Auf ähnliche Weise veranlasst jede Berührung der Saite an andern Stellen ähnliche Zertheilungen, wodurch die sogenannten Aliquottöne*) entstehen. Dieselben Resultate ergeben sich aber auch, wenn eine Saite nicht in allen Theilen gleichmässig schwer, sondern an irgend einem Punkte durch Dicke, Ungleichheit der Materie, Anhängsel u. s. w. stärker belastet ist, als an den übrigen. Eine solche zerlegt sich beim Schwingen ebenfalls in einzelne unter sich gleich schwere Theile, die in derselben Weise gleichmässig schwingen. Dass demnach die Längenproportionen der aliquoten Theile einer ungleichmässig konstruirten Saite andere sein würden, als die einer gleichmässigen, bedarf wohl weiter keines speziellen Nachweises. Da nun das Streichstäbchen im Momente, wo es seine Wirksamkeit äussert, einen, wie oben gezeigt, integrirenden Theil der Saite bildet, so ist diese an dem Punkte, wo ersteres anliegt, genau um so viel mehr belastet, als seine Schwere und Widerstandsfähigkeit, die es den Schwingungen der Saite entgegensetzt, beträgt. Die Saite muss daher jetzt einen Theil der Kraft, welche sie im freischwingenden Zustande besitzen würde, aufwenden, um diese Last mit zu überwinden, und es tritt das Gesetz ein, nach welchem schwerere Saiten bei gleicher Spannung langsamer schwingen, als leichtere. Somit wird denn die Harmonichordsaite nach Massgabe der ihr durch das Stäbchen gewordenen Belastung langsamer vibriren müssen, als es ohne diese geschehen würde. Wäre es nun möglich, dass die solchergestalt an einem Punkte belastete Saite ihrer ganzen Länge nach, d. h. ohne Knoten, schwingen könnte, so müsste der von ihr auf diese Weise hervorzubringende Ton natürlich tiefer sein, als derjenige, den sie im freien unbelasteten Zustande gibt. Da dies aber nicht geschieht, so zerlegt sie sich in zwei Theile, deren Schweren sich gegenseitig balanciren. Die Schwingungsknoten oder die Theilpunkte der schwingenden Saite sind somit gewissermassen als Hypomochlien zu betrachten, diesseit und jenseit welcher alle zur selbständigen Schwingung nöthigen Bedingungen sich vorfinden müssen. Ist nun eine Saite in ihrer ganzen Länge durchweg in allen diesen Bedingungen vollkommen gleichmässig konstruirt, so fällt der erste dieser Punkte naturgemäss in die Mitte.

Wäre daher die Schwere des Stäbchens gleich Null, so würde der Schwingungsknoten sich auch in der Mitte der Saite bilden; da es aber ein messbares Gewicht besitzt, so bedingt die grössere oder geringere Schwere desselben die veränderte Lage des Knotens. Um nun die Zahl der Schwingungen einer solchergestalt belasteten Saite zu ermitteln, muss zu den übrigen bekannten Elementen, welche die Vibrationen derselben in freiem Zustande bestimmen, noch Gewicht und Widerstandsfähigkeit des Stäbchens hinzugerechnet werden, worauf das richtige Resultat folgt. So lässt sich denn aus den gegebenen Elementen der gespannten freien Saite und den Verhältnissen des Tones, den man mittelst der Armirung zu erlangen wünscht, die Schwere des Stäbchens ermitteln und hieraus wiederum die Lage des Schwingungsknotens.

Es kann daher dieser Knoten auf jeden beliebigen Punkt der Saite fallen, nichtsdestoweniger sind beide durch ihn geschiedenen Theile derselben rücksichtlich ihrer Schwingungserfordernisse als vollkommen gleiche anzusehen, der längere Theil der Saite ist jedenfalls immer der unbelastete, und was dem kürzeren an und für sich an Gewicht fehlt, wird ihm durch die Belastung ersetzt. Es tritt somit genau dasselbe Verhältniss ein, welches zwischen einer dünneren, längeren und einer kürzeren, dickeren Saite, die bei gleicher Spannung denselben Ton geben sollen, stattfinden muss. Wird einer Harmonichordsaite ein Steg unter den Schwingungsknoten gesetzt, so gibt der kleinere Theil genau denselben Ton wie der grössere, nur ist die Klangfarbe etwas rauher.

Da ferner, wie oben gezeigt, die Belastung der Saite durch das Stäbchen sie zwar zum langsameren zugleich aber auch zum Schwingen mit einem Knoten nöthigt, so bildet der Ton, den die armirte Saite gibt, die Oberoktave desjenigen, den sie geben würde, wenn sie solchergestalt armirt zum Schwingen in der ersten Schwingungsart, also ohne Knoten, gebracht werden könnte. Beim Harmonichord nach der *Kaufmann*schen Konstruktionsweise ist ersterer etwa die Oberquinte des der Saite im freischwingenden Zustande eigenthümlichen Grundtones. Ein Verhältniss, welches nach dem Obigen an und für sich als ein ganz zufälliges zu betrachten ist. Dasselbe gilt von dem Umstande, dass hier der Schwingungsknoten die Saite ihrer Länge nach in $\frac{2}{3}$ und $\frac{1}{3}$ eintheilt; es könnte mittelst veränderter Schwere des Stäbchens jedes andere Verhältniss ermöglicht werden. Indess hat sich das bezeichnete durch vielfache Versuche gerade als das in jeder Hinsicht vortheilhafteste für den praktischen Gebrauch herausgestellt.

Das Dasein eines Instrumentes wie das obige wäre eigentlich ein wahres Erforderniss für die musikalische Praxis. Leider hat das in der modernen Musik zur ungebührlichen Geltung gelangte rhythmische dem jetzt überall dominirenden Fortepiano vorzugsweise innewohnende Element das Spiel dieses letzteren zu einer Art allgemein gewordenen Handwerks reducirt, wozu das heutige Virtuosenthum redlich das Seine beigetragen hat. Statt Erregung von Gefühlen und Em-

---

*) Die in der ausübenden Musik davon verwendbaren werden bekanntlich Flageolettöne oder auch *sons harmoniques* genannt. Es sind [illegible] zweiten, [illegible] und vierten Schwingungspaares (Oktave, Duodezime und Superoktave). Die andern können jedoch für musikalische Zwecke nicht benützt werden, weil sie entweder zu unrein im Gehör fallen oder auch für die Applikatur zu unbequem liegen.

findungen zu beanspruchen, verliert sich der jetzige Geschmack grösstentheils in einem Schwalle springender und laufender Töne, deren fast einziger Halt der Rhythmus ist, und tauft den musikalischen Wechselbalg mit dem Namen der Kunst. Uebrigens scheint diese Art der Musikanschauung, namentlich beim Fortepianospiel, ihren Kulminationspunkt beinahe überschritten zu haben, wenigstens beginnt man der Virtuosenkunststückchen und der geist- und seelenlosen Fingerschnellerei überdrüssig zu werden, und vielleicht dürfte schon in nächster Zukunft das überschätzte Fortepiano wieder den Platz einnehmen, der ihm als blos rhythmischem Instrumente gebührt, und bei einer musikalischen Reaktion das Bedürfniss eines vollstimmigen melodischen Instrumentes alsdann um so stärker gefühlt werden.

Zu einem solchen eignet sich nun vorzugsweise das Harmonichord. Es spielt sich ungemein leicht mit schneller Ansprache des Tones. Am Schönsten wirkt es bei mässig schnellem Vortrage, aber auch brillante Sätze, alle Verzierungen, Triller nicht ausgeschlossen, lassen sich mit Präcision ausführen, nur verlangt es ungemeine Delikatesse in der Behandlung. Das stärkste Fortissimo wie der leiseste Hauch des Smorzando stehen der Willkür des Spielers zu Gebote und jeder einzelne Ton kann nach Belieben angehalten oder stakkirt werden. Dabei besitzt es eine eigenthümliche Dämpfung, vermöge welcher keine anderen Saiten, als die angeschlagenen, mitklingen. Durch Aufhebung dieser Dämpfung lässt sich dagegen ein eigenthümlicher Nachhall bewirken, der namentlich zum Vortrage halb stakkirter Noten mit Effekt zu benutzen ist. Eine ganz besondere, bei keinem anderen der jetzt gebräuchlichen Instrumente vorkommende Eigenthümlichkeit des Harmonichords ist die, dass jeder Akkord zu gleicher Zeit gebunden und harpeggirt zu Gehör gebracht werden kann, was mittelst des blosen Fingerdruckes geschieht. Tremendo's und Crescendo's kommen ausgezeichnet zu Gehör. Der Umfang erstreckt sich bis jetzt vom grossen C bis zum dreigestrichenen f und der Ton gleicht in der Tiefe fast dem des Cello oder des Violon-Registers der Orgel; die höheren klingen etwas schärfer.

Zum Schlusse können wir nicht umhin, noch des gut erdachten, wohlberechneten und dauerhaften Mechanismus zu erwähnen, durch welchen die Stimmung mit ungemeiner Leichtigkeit und einer bis jetzt anderweitig noch nicht erreichten Sicherheit und Akkuratesse bewirkt wird, eine Einrichtung, die sich bei allen übrigen Saiteninstrumenten als höchst zweckmässig erweisen dürfte, da sie der einmal gestimmten Saite vollkommene Festigkeit verleiht, so dass eine Veränderung in der Stimmung nur durch die Temperaturveränderung der Luft hervorgebracht werden kann. Dabei wird der Draht der Saite durchaus geschont, was bei dem Umwickeln desselben um einen Wirbel, wie solches bei anderen Instrumenten üblich, nicht der Fall ist, und es kann jede Saite um ein genau bestimmbares Minimum höher oder niedriger gestimmt werden.

Die Konstruktion ist folgende. Ein metallenes gezahntes Rädchen ist in einem kleinen Hebel zweiter Gattung befestigt, der, am Stimmholz liegend, mittelst Charniers um einen Stützpunkt sich bewegen kann. Unter dem andern Ende des Hebels ist eine Schraube mit engen Gängen angebracht, welche in einer unbeweglichen Mutter läuft, wodurch eine höhere oder tiefere Stellung des Hebelendes bezweckt wird. In dem Rade selbst befindet sich ein Loch, um das Ende der Saite durchzustecken und zu befestigen. Das Umdrehen des Rades giebt somit der Saite bereits eine mässige Spannung. Ein kleiner Sperrhaken hemmt das Zurückfallen, und wird nun der Hebel mittelst Umdrehung der Schraube durch einen Schlüssel gehoben, so kann die Saite so weit angespannt werden, als zur korrekten Stimmung derselben erforderlich ist. Die Operation geht so leicht von Statten, dass man die Schraube, welche nicht völlig so dick ist, wie ein Fortepianowirbel, fast ohne Schlüssel, der daher auch nicht einmal einen starken Griff bedarf, mit den Fingern drehen könnte. Da jede einmalige Umdrehung der Schraube die Saite nur um ein ganz Unbedeutendes und zwar nicht, wie beim Wirbel, durch einen nicht genau zu messenden Ruck, sondern durch sanfte kontinuirliche Bewegung dehnt, so ist nicht nur die grösste Genauigkeit zu erreichen, sondern jede Saite kann auch um ein Bedeutendes höher gestimmt werden, ohne zu reissen, als es auf die gewöhnliche Weise mittelst der Wirbel möglich wäre. *Hdt.*

NACHRICHTEN.

St. Petersburg. (Fortsetzung.) Unsere einheimischen Künstler bewiesen sich in dieser Saison nicht weniger regsam, als früher. Da war fast kein Instrument, welches nicht ein Concert gab oder doch wenigstens in einem Solovortrage sich hervorthat. Lassen wir also noch die einzelnen Instrumente und ihre Heroen eine Revue passiren!

Die Geige erschien zuerst in der Hand *Vieuxtemps'*, der uns ein vortrefflich zusammengestelltes Concert gab. Er spielte zuerst das herrliche Emoll-Concert von *Mendelssohn*, und entzückend schön spielte er es, dann eine Elegie eigener Komposition für die Bratsche, ein charakteristisches, namentlich höchst interessant instrumentirtes Musikstück, und endlich grosse Bravourvariationen über russische Lieder. In *Vieuxtemps'* Spiele macht sich seit einiger Zeit ein entschiedener Fortschritt fühlbar. Nicht hinsichtlich der technischen Vollendung, denn in diesem Punkte dürfte bei ihm wohl schwerlich noch ein Fortschritt möglich sein; aber es scheint, dass ihm das Eine, was ihm zur höchsten Vollendung noch fehlte, die Wärme der Begeisterung, welche die Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortreisst, jetzt anfängt aufzugehen. Fährt *Vieuxtemps* fort, so vorzuschreiten, wie vorigen Winter, so wird er bald der erste Geiger der Welt sein. Auch seine neuesten Kompositionen scheinen mir bedeutender, als die früheren. Eine grosse Arie mit obligater Violine, welche Mad. *Frezzolini* in seinem Concerte sang, war von so dramatischer Wirksamkeit, dass man hätte glauben können,

Vieuxtemps habe sich sein Leben lang nur mit der Opernkomposition abgegeben. Da *Vieuxtemps* gleich nach seinem Conzerte nach Moskau abreiste, von wo er erst Ende der Saison zurückkehrte, so hörten wir später nur unsere übrigen Geiger, die sämmtlich, wenn auch achtungswerthe Künstler, doch nur untergeordnete Genie's sind. Der bedeutendste unter ihnen ist Herr *Wsewolod Maurer*, der in dem Conzerte seines würdigen Vaters durch sein, wenn auch nicht geniales, doch recht fertiges und angenehmes Spiel grossen Beifall einerntete. Herr *Stubbe*, ein schon älterer Geiger, gab ein recht interessantes, gehaltvolles Conzert. Doch hatte er zu seinen Vorträgen nur Stücke gewählt, die wir voriges Jahr wiederholt von *Ernst* gehört hatten, er konnte deshalb — und da er obendrein mit grosser Befangenheit spielte — keine genügende Wirkung hervorbringen. — Auch ein Herr *Isserewalter* liess sich einige Male hören. Er scheint Talent zu besitzen, doch fehlt ihm noch die glänzende Virtuosität, die man heut zu Tage vor allem Uebrigen von einem öffentlich auftretenden Künstler zu verlangen gewohnt ist.

Auf dem Violoncell hörten wir zwar nur zwei hiesige Künstler, aber zwei Künstler, wie nur wenige Städte Europa's sie aufzuweisen haben, nämlich die Herren *Schuberth* und *Gross*. *Gross*, der Anfangs dieses Jahres im Begriffe stand, Petersburg zu verlassen, dann aber als Lehrer des Grossfürsten *Alexander Nikolajewitsch* engagirt wurde, welcher einflussreichen Stellung er sich jetzt ausschliesslich hingibt, zeigte sich in seinem Conzerte mehr als ernster, gediegener Künstler, denn als Virtuos. *Gluck's*, *Beethoven's*, des Grafen *Wielhorsky* und seine eigenen Kompositionen bildeten die Hauptbestandtheile des gehaltvollen Conzertes. Ein neues Conzert seiner Komposition, ein kühn romantisches, tief empfundenes und höchst interessant instrumentirtes Musikstück, wird gewiss allen tüchtigen Cellisten eine willkommene Gabe sein. *Schuberth* hatte in seinem Conzerte der Virtuosität einen weiteren Spielraum gelassen, ohne jedoch die klassische und gehaltvolle Musik auszuschliessen. Auch er ist ein entschiedener Liebling des Publikums und wurde namentlich in diesem Conzerte, dem ersten, welches er seit seiner deutschen Reise gab, mit dem lebhaftesten Enthusiasmus aufgenommen. Aber wie edel und gross ist auch sein Ton, wie ausdrucksvoll sein Vortrag, wie gewaltig seine Virtuosität! —

Auf der Flöte liessen sich die Herren *Helfrich* und *Hennemeier*, sowohl einzeln, als auch vereinigt, mehrere Male hören. Beide sind Schüler desselben Meisters, des würdigen *Heinemeier* in Hannover, und haben im Tone, wie in der technischen Ausbildung sehr viel Uebereinstimmendes. Obgleich die Glanzperiode der Flöte vorüber ist, so gefielen doch die beiden jungen Männer sehr, besonders im Vortrage eines Duo's über *Rossini's* Tell von der Komposition des Herrn *Helfrich*.

Auf dem Fagott gab Herr *Schindler* ein Conzert, in welchem er auch ein Stück auf dem Holz- und Strohinstrumente (hier Judenharfe genannt) vortrug, auf dem Horn gaben die Herren *Seemann* und *Homilius* Conzerte, und auf der Trompete Herr *Herbold*. Von allen Blasinstrumenten gefiel jedoch das Cornet à pistons, welches Herr *Wurm* in seinem eigenen und vielen fremden Conzerten hören liess (Herr *Wurm* ist auch eben in seinem Probejahre begriffen), am Entschiedensten. Und in der That ist das Cornet à pistons ein überaus angenehmes, wohlklingendes Instrument, welches sich zu der Trompete verhält, wie ein zarter Jüngling zum kräftigen Manne, und auch im kleineren Lokale, sogar im Zimmer, gern gehört werden kann, besonders wenn es so zart, geschmackvoll und fertig behandelt wird, wie von Herrn *Wurm* geschieht.

Das Piano zählt hier zwar nicht so viele Virtuosen, als in London, welches der Pariser Gazette musicale zufolge in diesem Augenblicke mehr als 4500 Pianisten *ersten Ranges* besitzen soll, aber doch immer so viele und bedeutende, dass man erwarten durfte, in jedem Conzerte einen ausgezeichneten Pianisten zu hören. Das war jedoch keineswegs der Fall, die meisten unserer Pianisten halten sich aus Gründen, die ich bereits vorhin angedeutet habe, von der Oeffentlichkeit fern, dieses Jahr besonders liessen sich nur wenige hören. Herr *Lewy* spielte während der ersten Hälfte der Saison fast in jedem Conzerte und ausschliesslich eigene Kompositionen (was ich keineswegs zu seinem Lobe anführe), später jedoch, als Fräul. *Bohrer* auftrat, zog er sich zurück. Anders verhielt es sich mit Herrn *Gerke*, der von Anfang bis zu Ende, unbekümmert um eine Rivalität, die er auch nicht zu fürchten hat, sich bereitwillig hören liess und vom Publikum stets mit neuem Enthusiasmus aufgenommen wurde. *Gerke* ist nicht nur ein Virtuos allerersten Ranges, sondern auch ein wahrhaft gediegener Musiker. Letzteres bethätigt er namentlich in der Wahl der Stücke, welche er vorträgt. Er hat nicht mehr nöthig, sich durch glänzendes Darlegen seiner Virtuosität erst einen Ruf zu begründen, sein Ruf steht hier längst allgemein anerkannt fest. Diesen wichtigen Vortheil benutzt er nun auf ächt künstlerische Weise, indem er, ohne die modernste Virtuosität unberücksichtigt zu lassen, vorzugsweise ernste klassische Kompositionen spielt. So hörten wir dieses Jahr von ihm *Beethoven's* Fantasie mit Orchester und Chor, *Hummel's* Hmoll Conzert, *Mendelssohn's* Capriccio in Hmoll und *Weber's* Conzertstück, und sein Vortrag war so vollendet, dass selbst das grössere Publikum stets davon hingerissen wurde. Uebrigens ist *Gerke* nicht der einzige unter unseren grossen Virtuosen, der seinen feststehenden Ruf zum Heile der edleren Kunst anwendet: auch *Vieuxtemps*, *Gross* und *Schuberth* haben ein Gleiches gethan, was doppelt anzuerkennen ist, da es nicht in fremden, sondern in ihren eigenen Conzerten, also vielleicht auf Kosten ihres pekuniären Vortheiles geschah. Ausser den genannten Pianisten und Herrn *Haberbier*, der ein eigenes Conzert gab, liessen sich auch einige Dilettanten hören. Fräul. *von Dolgoruky*, eine Schülerin *Henselt's*, und Herr *von Schulebnikoff*, ein Schüler *Gerke's*, besitzen Beide schon recht bedeutende Virtuosität. Fräul. *Lindberg*, ein zwölfjähriges Mädchen, welches die Amoll-Etude von *Thalberg* spielte, scheint ein aussergewöhnliches, sehr bedeutendes Talent zu besitzen. Sie trat in dem

Digitized by Google

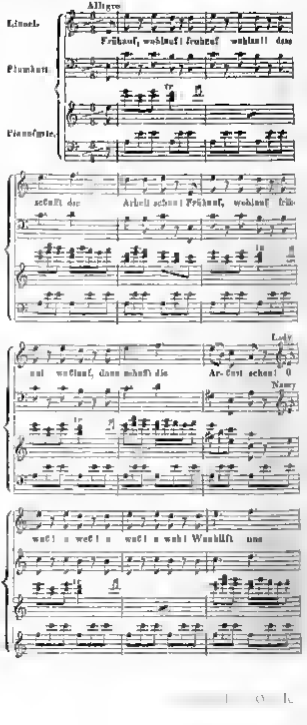
Concerte eines unbedeutenden Harfenisten, Herrn *Elwart*, auf.

Der Gesang war dieses Mal besser repräsentirt, als gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, da Mad. *Frezzolini* uns nicht, wie die italienischen Sänger zu thun pflegen, nach Beendigung der Opernsaison sogleich verlassen hatte, sondern manche Concerte durch ihre herrliche Stimme verschönerte. Doch scheint das Concertrepertoir dieser grossen Sängerin nur beschränkt zu sein. Sie sang nur 4 bis 5 Arien, die sie allenthalben wiederholte. Vor Kurzem gab sie selbst noch ein Concert, aber keineswegs ein grosses Concert, wie von einer so berühmten Sängerin zu erwarten gewesen wäre, sondern eine kleine Matinée in einem Saale, der kaum 150 Personen fassen kann. Sie sang einige ihrer bekannten Arien, dazwischen spielte Herr *Vieuxtemps* zweimal und Herr *Haberbier*, der auch den Gesang accompagnirte, ein Klaviersolo. Und zu einem so dürftigen Concerte kostete das Billet *fünf Silberrubel!* — „Das Concert schmeckte sehr nach Geldverlegenheit!“ würde man sagen, wenn man nicht wüsste, dass Mad. *Frezzolini* blos für die fünf Monate der hiesigen Saison 100 000 Rubel (Banco) Gage, zwei Benefize u. s. w. u. s. w. bezieht. — Ausser Mad. *Frezzolini* hörten wir noch unsere vortreffliche Mad. *Walker* und ein Fräul. *Ruthe*, deren manierirter, verzerrter Vortrag oft zur völligen Karikatur ward. Herr *Michailoff*, ein Schüler *Rubini's*, mit einer recht angenehmen, doch nicht eben kräftigen Tenorstimme, gab ein eigenes Concert und liess sich auch bei anderen Gelegenheiten hören. — Die italienischen Gesanglehrer, deren wir hier recht viele haben, spielen in unserer feinen Dilettantenwelt eine grosse Rolle, die jedoch der Kunst keineswegs zum Heile gereicht. Man hört häufig behaupten, die Italiener seien das musikalischste Volk der Welt; die Erfahrung hat aber bewiesen, dass die italienischen Musiker die kläglichsten und unwissendsten sind, die man nur finden kann. Noch ärger sind aber die Gesanglehrer. Sie sind meistens gar nicht einmal Musiker, sondern frühere Sänger (auch wohl nur Dilettanten), die ihre Stimme verloren haben und sich nun, weil sie einen italienischen Namen führen und dem „musikalischsten Volke der Welt“ angehören, berechtigt glauben, Gesangunterricht zu geben. Im glücklichsten Falle sind diese Herren im Stande, die Stimmen ihrer Schüler richtig auszubilden. Da sie aber meistens nicht einen Dreiklang von einem Septimenakkorde unterscheiden können und nie eine andere Musik, als ihre neueren Opern gehört, geschweige denn gespielt haben, so lässt sich leicht ermessen, was für Ansichten, was für einen Geschmack sie ihren Schülern beibringen. Diese Lehrer tragen allein die Schuld, dass in so vielen Kreisen unserer Stadt ein so trauriger Kunstgeschmack herrscht, dass man *Pacini* und *Coppola* über *Beethoven* und *Mendelssohn* (die man übrigens gar nicht kennt) setzt, und die italienische Oper besucht, jeder anderen Musik aber ausweicht. Es mag Ausnahmen geben, im Allgemeinen lässt sich jedoch behaupten, dass, so lange die italienischen Gesanglehrer nicht „aus der Mode“ gekommen sein werden, keine Besserung des hiesigen Musikwesens zu hoffen ist. Inzwischen fühlen sich diese Herren hier äusserst wohl. Die meisten von ihnen pflegen auch Concerte zu geben, in denen sie zwar selbst nicht singen, aber ihre Schüler und Schülerinnen hören lassen. Natürlich fallen diese Concerte sehr glänzend aus. Denn wer könnte sich weigern, ein Billet zu nehmen, wenn es gilt, den Grafen Y., die Fürstin Z. zu hören? Dass ich über solche Concerte nichts zu berichten habe, versteht sich wohl von selbst. Dagegen habe ich mir noch etwas Angenehmeres aufgespart, nämlich die Concerte der philharmonischen Gesellschaft.

(Beschluss folgt.)

Aus London, im Juni. (Beschluss.) — Her Majesty's Theatre. — Der arme Don Pasquale, *Donizetti's* hübscheste Oper, wurde am Dienstag Abend ausser Abonnement gegeben. Ach! warum diese Aufführung? Will die musikalische Welt denn an ihre Verluste erinnert sein? Keine Oper war mehr geeignet, als gerade diese, die zerstörende Macht der Zeit zu zeigen, die selbst einen *Lablache* nicht verschont. Da war von Kunstgenuss nicht mehr die Rede, und nur den niederschlagenden Gedanken an die Vergänglichkeit alles Irdischen trug man nach Hause! Mit einiger Geschicklichkeit wäre diese traurige Entdeckung dem Publikum noch ein Paar Saisons hindurch zu verbergen gewesen. Jetzt bleibt nichts übrig, als offen herauszusagen, dass des Sängers Stimme nicht mehr im Stande ist, einer solchen Oper zu genügen. Die übertriebene Komik ohne in Kostüm, Gesten u. s. w. kann dafür nicht entschädigen. Man muss bedauern, dass dieser grosse Künstler die Rücksichten gegen sich selbst so aus den Augen setzt und nur noch Gelächter zu erregen strebt, gleichviel um welchen Preis! — Aber auch in mancher anderen Hinsicht war diese Oper eine traurige Erscheinung. Die *Tadolini*! Auf die Veränderung ihrer Stimme waren wir vorbereitet — durch den Kalender, und ihr Spiel muss früher besser gewesen sein oder der italienische Ruhm ist lauter Spiegelfechterei. Allein solch' gänzlichen Mangel an Geschmack, als Sängerin und Schauspielerin, hätten wir nicht erwartet. Die italienischen Heroinen gestatten freilich etwas mehr, als eine Mars billigen würde, und ihre tragischen Leidenschaften sprechen sich für das englische Ohr zuweilen noch zu schreiend aus. Allein eine Donna di tutta debole oder eine Vedova scaltra fährt weder so heftig noch mit so eckigen Bewegungen auf der Bühne hin und her. — Und dann der arme Tenor, *Labocetta*, mit seiner Hammelstimme! Auch *Beletti*, obgleich mit einer kräftig männlichen Stimme begabt, besitzt doch den Geist und die Leichtigkeit nicht, welche die Partie des Doktors erfordert. Kurz, diese ganze Vorstellung brachte auf uns eine nicht viel andere Wirkung hervor, als eine Hinrichtungsscene in Tyburn.

Aber noch ein grässlicheres Kunstmord ist diese Woche in dem Theater Ihrer Majestät verübt worden, an *Meyerbeer's* „Robert dem Teufel“ nämlich. Wie müssen des Komponisten Ohren, so empfindlich gegen die geringsten Mängel der Ausführung, wie müssen sie



geklungen haben bei dieser Aufführung, die, in zwei Akte zusammengedrängt, nur um der Alice willen da zu sein schien! Die beiden grossen Sopran-Arien, eine ganze Hauptsituation, und das einzige grosse Finale waren erbarmungslos weggefegt! — Wir sind durch frühere ähnliche Sünden der Herren *Lumley* und *Balfe* schon längst zu der Ueberzeugung gekommen, dass sie zwischen der geistlosesten italienischen Oper und dem durchdachtesten dramatisch-musikalischen Werke keinen Unterschied machen. Sie schneiden an der einen wie an dem anderen mit gleicher Rücksichtslosigkeit herum zu Gunsten einer Künstlerin, vor der wir ihres Talentes wegen alle Achtung haben, die aber durch die Treue, mit welcher sie die Partieen der verschiedenen Meister ausführt, wohl beweist, dass sie an solchen grassen Verstümmelungen, an solchen Vandalen-excessen keinen Theil hat!

RECENSIONEN.

Martha, oder der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen von *W. Friedrich*. Musik von *F. von Flotow*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Wien, bei *G. F. Müller*, Kunst- und Musikalienhändler. Preis 15 Fl.

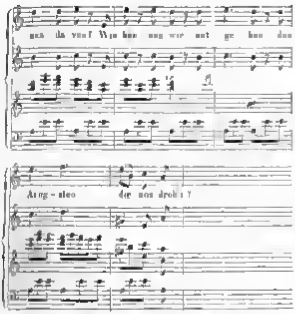
(Beschluss.)

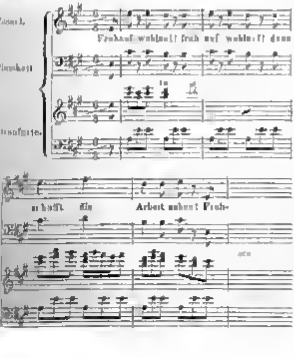
Herr v. *Flotow* hat von der Natur vielleicht Alles empfangen, was einen ächten deutschen Komponisten hätte hervorbringen können, nur leider den Willen nicht, einer zu sein. Er kann, was er will, und darum sollte er etwas Besseres wollen. Welche liebliche Melodieen auf jeder Seite! welche pikante, gewandte Instrumentation! (Der Ref. hat die Oper gehört.) Welche klare Formen überall! Welches warme Gemüth für ernste Gefühle, welche Laune für komische Situationen, welcher Verstand für das Praktische! und mit alledem doch nur ein Franzosennachahmer, so weit er seine bessere Natur dazu zwingen konnte. Denn selten gelingt es ihm, die glatte Inhaltlosigkeit seiner Muster ganz zu erreichen. Mag er das mit seinem Gott abmachen! Die Musik, wie sie nun eben ist, muss allen Nichtkennern ausserordentlich gefallen, und kann auch dem Kenner einige heitere Stunden verschaffen, was dieser freilich in Gegenwart der düsterstrengen Kritik nicht gestehen, sondern nur seinen intimeren Freunden im Geheimen vertrauen darf.

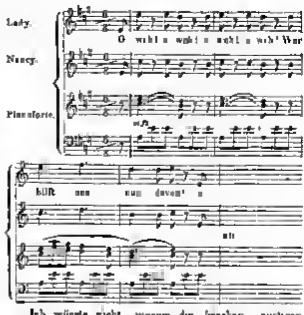
Flotow's Hauptmaxime bei Erfindung seiner Melodieen und aller Gedanken überhaupt heisst: Symmetrie. Möchten doch alle deutsche Komponisten, die nicht blos für den kleinen Kreis der [illegible], sondern für ein grosses gemischtes Publikum schreiben wollen, die Wichtigkeit dieser Maxime erkennen! Die Symmetrie lässt sich erlernen, und macht selbst die Werke geringerer Talente angenehm. Nimmt sie aber ein musikalisches Genie auf, das sein tief und wahr Empfundenes in solche fassliche Form zu legen versteht, so werden wieder Opern erscheinen, wie sie *Mozart*, *Winter*, *Weigl* einst geschaffen und in Seele und Gedächtniss der Hörer gesungen haben.

Doch freilich kann das Streben darnach auch zu bedeutenden Verletzungen der Wahrheit verleiten, wenn man es zu leicht damit nimmt, wie das unserem Komponisten öfter passirt. — So singen z. B. Lionel und Plumkett zu ihren hübschen verkleideten Mägden und antworten diese darauf wie folgt:

Allegro
Lionel.
Plumkett.
Pianoforte.
Frühauf, wohlauf! frühauf, wohlauf! das schafft die Arbeit schon! Frühauf, wohlauf! früh auf, wohlauf, dann schafft die Arbeit schon!
Lady
Nancy
O weh! o weh! o weh! o weh! Wer hilft uns







gen da vor! Wie kann nun wie mit ge hen den
Ang-sten die uns droht?

Hier sieht ein vierzehntägiger Lehrling in der Psychologie, dass die Situation der Männer eine der Situation der Mädchen entgegengesetzte ist, dass jene in einer ganz angenehmen, diese in einer höchst peinlichen Lage sind. Wie kann aus so verschiedenen Empfindungen dieselbe Melodie hervortönen?

Wie leicht war dieser Stelle ihre Symmetrie zu lassen und durch kleine Aenderungen doch mehr dramatische Wahrheit zu geben.

Lionel.
Plumkett.
Pianoforte.
Frühauf, wohlauf! früh auf! wohlauf! denn
schafft die Arbeit ruhen! Früh-

Lady.
Nancy.
Pianoforte.
O weh! o weh! o weh! o weh! Wer
hilft uns nun davon! o

Ich wüsste nicht, warum die frischen, rüstigen Männer ihr heiteres „Frühauf, wohlauf" im klagenden Amoll zu den Mädchen richten sollten? Wohl aber ertönt der Letzteren „O weh!" natürlich darin. Passt aber ferner die Orchestermelodie zu der Männer jovialer Ansprache, so gewiss ganz und gar nicht zu der Mädchen kläglicher Klage. Die von mir versuchte Aenderung der Orchesterpartie ist kein Meisterstück, aber sie bringt doch wohl den Ausdruck der Wahrheit ein wenig näher.

Sehr geschickt und wirksam ist vom Dichter und Komponisten der Gesang „die letzte Rose" an verschiedenen Stellen der Oper eingewebt. Doch ist die Melodie nicht von *Flotow* erfunden, sondern einem schottischen Volksliede entnommen.

Es wäre aus tolerantem Gemüthe noch viel Gutes von der Musik zu sagen, aber schwerlich etwas, was die Leser bei der allgemeinen Verbreitung der *Flotow*'schen Opern nicht bereits selbst durch eigene Anschauung erfahren und empfunden hätten. *Dr*

Frisches Grün, Klavierstück von *Fritz Spindler*. 5. Werk. Pr. ½ Thlr. Leipzig, bei *F. Whistling*.

Ein zehn Seiten füllender Satz im 6/8 Takt, Bdur und mit der Tempobezeichnung: mässig rasch. Der Verfasser hat ausserordentlich sorgfältig den Vortrag der einzelnen Gedanken angegeben. Der eine soll kräftig doch weich, der andere stark, dann zögernd gespielt werden. So erscheinen weiter folgende Vorschriften: zart und einschmeichelnd, eindringlicher; zart; zunehmend-stark nachlassend; weich, lockend; schmeichelnd, zögernd; leise; stark; rauschend; zart, säuselnd; verstärkt; wiegend; leise, übermüthig, nachdrücklich; verstärkt; beredt, weich, gesteigert, ausgelassen, stark, sehr stark, immer zunehmend; schwach, zunehmend;

kräftig; zart; anschwellend; stürmisch; keck; sehr stark und ritard. — Diesen Bezeichnungen nach sollte man musikalische Gedanken dazu von ganz besonderer Tiefe und Bedeutung erwarten. Diese Erwartung wird aber nicht erfüllt. Das Ganze ist ein leichtes, einfaches Salonstück, das Liebhabern wohl angenehm, aber keineswegs als etwas Besonderes und Neues erscheinen wird.

Hymne für vier Singstimmen und Orchester, in Musik gesetzt von *Fr. Müller.* 61. Werk. Rudolstadt, bei *G. Müller.* Pr. 1 Thlr. 22 Sgr.

Das Werk besteht aus einem Chor, Allegro maestoso, Cdur, 4/4; einem Andante, Gdur, 3/4; abwechselnd Sopran-Solo und Chor; und einem Allegro vivace in der ersten Takt- und Tonart, welches eine Fuge mit untermischten Soli enthält. Das Ganze ist kirchlich empfunden. Form und Instrumentation bekunden den gediegenen Komponisten. Das Orchester besteht ausser dem Streichquartett aus Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten, Pauken und drei Posaunen. Doch können die Hoboen, Fagotte und Posaunen nach des Verfassers Bemerkung auch ohne Nachtheil wegbleiben. Dadurch wird die Hymne, die überhaupt keine Schwierigkeiten bietet, auch kleineren Orchestern ausführbar, was ihrer Verbreitung dienlich sein wird und bei solchen Werken zur Nachahmung zu empfehlen ist. —e

FEUILLETON.

Auf dem Josephstädter Theater zu Wien wird eine Travestie von *Balfe's* Haimonskinder gegeben unter dem Titel: „Die vier Haimonsbube oder vier Reiter auf einem Schimmel" von *Haffner.*

Der am 24. Januar 1841 zu Penn verstorbene Komponist *Karl Traugott Zeuner* hat seinen Blutsverwandten ein Kapital von 11 400 Thlrn. vermacht, das auf einem Hause in Dresden hypothekarisch steht. Zur Ermittelung dieser Glücklichen hat das Dresdener Stadtgericht Ediktalladung erlassen.

Die italienische Operntruppe des Signore *Montenegro*, die in Brüssel eine Reihe Vorstellungen gegeben, durchzieht Belgien mit vielem Erfolge. Namentlich habe sie in Namur, Mons, Tournai Beifall gefunden.

Der bekannte Pianofortevirtuose und Komponist *Bertini* in Paris hat sich mit Mademoiselle *Picard* verheirathet, der Tochter des dramatischen Dichters *Picard*, dessen Lustspiel „Der Neffe als Onkel" *Schiller* deutsch bearbeitete.

Der bekannte *Sudre* hat in dem Konservatorium zu Paris ein Concert mit der von ihm erfundenen Telephonie oder akustischen Telegraphie gegeben und dadurch auf's Neue dargethan, dass auf diesem Wege ganze Armeecorps leicht mit einander korrespondiren, alle möglichen Befehle in die weiteste Entfernung ertheilt werden können, und zwar bloss vermöge einiger Trompetentöne, einer Trommel, der Kanone. Der Erfinder zeigte sich ausserdem noch als wackeren Komponisten mehrerer Chöre und anderer Gesangsachen. — Bereits im Jahre 1843 hatte *Sudre* seine Erfindung dem damaligen Conseilpräsidenten und Kriegsminister Marschall *Soult* vorgelegt, welcher, nach Prüfung der Sache durch eine Kommission, dem Erfinder eine Belohnung von 50,000 Franken zuerkannte. *Sudre* theilte darauf alle seine Geheimnisse mit, hat aber bis zur Stunde noch nicht einen Franc erhalten.

Roger hat nun von der komischen Oper in Paris, wo er über acht Jahre als erster Tenor wirkte, definitiven Abschied genommen, und zwar in der weissen Dame und einem Akte des Blitzes. Er geht zur grossen Oper über.

Neu auf dem Théâtre de la Nation in Paris: „L'Apparition", Oper in zwei Aufzügen und drei Tableaux, Buch von *Germain Delavigne*, Musik von *Benoist.* Man fand die Musik gut gearbeitet und charakteristisch, wenn auch nicht gerade melodisch inspirirt. Die Aufnahme war ein Succès d'estime.

Der Baritonist *Karl Formes* wurde 1819 zu Mühlheim bei Köln geboren. Vor etwa fünf Jahren machte er in Köln seinen ersten dramatischen Versuch und wurde darauf nach Mannheim engagirt, von da nach Wien an's Kärntnerthortheater. [illegible] als Student in Wien immatrikulirt, gewann er in Wien bald einen grossen Einfluss auf die studirende Jugend, kämpfte am 26. und 27. Mai als Anführer der Studentenlegion auf einer Barrikade und war mit bei der bekannten Sendung in die Hofburg. Seine Stimme ist kraftvoll, von seltenem Wohllaut; ihr Umfang reicht vom tiefen Es bis zum hohen D. Seine Kunstbildung ist bedeutend, ebenso sein dramatisches Darstellungstalent. *Formes* ist übrigens auch Dichter und Komponist. — Er unternimmt jetzt eine Kunstreise und wird auf derselben nächstens nach Leipzig kommen.

Am 3. Juli wurde das Stuttgarter Hoftheater auf drei Monate geschlossen.

Am 5. Juli starb zu Stuttgart Fräulein *Mathilde Waldhäuser*, erst seit Kurzem als Sängerin lebenslänglich am dortigen Hoftheater angestellt. Sie war noch nicht zwanzig Jahre alt.

Die Zeitschrift Didaskalia enthält folgende Distichen:

Herrlich noch blühte die reizende Musik in dem vorigen Jahre,
Mendelssohn spielte und *Liszt*, *Jenny* die Nachtigall, sang.
Nun ist's anders geworden, es krächzt, es miaut und es klappert
Hin durch *Beethoven's* Land grässlich die Katzenmusik.

Bei den Leichenfeierlichkeiten zu Ehren des Erzbischofs von Paris, der bekanntlich in der letzten Revolution gefallen war, führten 600 Sänger die Choräle des Gottesdienstes ohne Begleitung aus; in den Zwischenräumen schlugen 200 Tambours den gedämpften Trauerwirbel.

In München gaben die sämmtlichen Liedertafeln im Prater ein Concert zum Besten der deutschen Flotte, dessen Ertrag sich auf 1000 Fl. belaufen hat.

Der frühere Theaterintendant zu München, Freiherr von *Frays*, an dessen Stelle interimistisch Freiherr von *Poissl* getreten war, ist in sein Amt wieder eingesetzt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juli. Nr. 30. 1848.

Inhalt: Beziehungen zwischen Kunst und Politik. — *Nachrichten*: Aus Petersburg. Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. — *Recension*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Beziehungen zwischen Kunst und Politik.

(II.)

Eine frühere Betrachtung hat gezeigt, wie ein unmittelbarer Einfluss der Politik auf die Kunst undenkbar sei, insofern beide in einfach gangbarem Sinne verstanden werden und jedes seinen Beruf erfüllend, seine Zwecke vollführend gedacht wird. So ist auch ein unmittelbares Gleichstellen von Leidenschaft und Schönheit, von Wirken und Dichten nirgend möglich, als in abstrakten Systemen unmöglicher Gedanken. Nicht die Leidenschaft ist Schönheit, aber das Bild der Leidenschaft kann Schönheit werden; nicht das augenblickliche Wirken in Rath und That gibt ein Kunstwerk, aber es kann die Quelle der edelsten Kunstblüten sein; nicht das wogende Hallen und Schwanken der Welt, sondern der tiefe Frieden der Seele ist die Stätte, wo das Gedicht erblüht. — Diese dem ächten Dichter längst bekannten Wahrheiten müssen nun einmal, so aufdringlich es auch klinge, wiederholt werden, weil sie in diesem Getöse politischen Parteiwesens so leicht verklingen und weil seit den Zeiten allgemeinster Sprechfreiheit so manche Stimmen gehört sein wollen, die mit zwei, drei auswendig gelernten Stichwörtern meinen, Gott und Welt zu demonstriren. Und sie werden gehört, je öfter sie sich vordrängen, und die Leute meinen: La repetition n'est un argument. Desto dringender ergeht die Aufforderung, dass man andererseits auch wiederhole, was unbequem zu hören ist.

Dass ein Verhältniss stattfinde zwischen Sitte, Staat und Kunst wie zwischen Gemüth, Kirche und Religion, wird Niemand läugnen. Dieses Verhältniss ist auch niemals zerrissen, als zum Schaden Aller. Wo die Kunst unsittlich ist, wie seit langen Jahren in Paris, da zerfällt Boden — oder es ist schon zerfallen und die äussere Erscheinung unsittlicher Kunst nur ein Beweis der vorangegangenen Zerrüttung. Folgt nun hieraus, dass jede sittliche That sogleich zur Schönheit führe? — Aber wir wollen die Konsequenzen nicht so rasch ziehen. Es bedarf einiger Einblicke in geschichtliches Geistesleben, um die Frage erst recht festzustellen.

Es ist gewiss, dass nirgend eine künstlerische Höhe gewesen ist ohne einen vaterländischen Boden, einen sittlichen volksthümlichen Hintergrund. Was man auch scheinbar hingegen angeführt hat, kommt auf Irrthum hinaus, den gründliche Forschung widerlegt. — Nicht anders ist es mit dem einzelnen Künstler. Auch er kann die Höhe der Kunst nicht gewinnen ohne Sittlichkeit theils der allgemein menschlichen, theils der künstlerischen Art. Wenn dagegen eingewandt wird, dass es viele sittenlose Künstler gegeben hat oder dass auch die besseren in der engeren Sittlichkeit keine Heroen gewesen sind, so beruht auch dieses auf einer falschen Erkenntniss. — Wirklich sittenlose, unreine, verworfene Subjekte haben noch nie etwas Grosses geleistet, als nur zum Schein. Alles, was man in diesem Gebiete Widersprechendes entdeckt haben will, beruht auf Täuschungen, die sich nicht durch einfache Thatsachen, wohl aber durch tiefes Denken berichtigen lassen. Ein durchaus versunkener, sittlich vernichteter Mensch stellt nicht die hohe unsterbliche Schönheit dar, ausser wenn ihm in lichten Zwischenräumen die Erinnerung an reinere Zustände wiederkommt. Hat er die Kraft, diese festzuhalten, so ist er in diesem Augenblicke schöpferischer Arbeit nicht sittenlos. Hat er diese Kraft nicht, so gelingt auch die Schöpfung nicht. Wir brauchen nicht an *Günther*, *Bürger* u. a. gewesene edle Geister zu erinnern, da die Gegenwart an Beispielen nicht arm ist. — Ferner urtheile man auch nicht zu rasch über sittliche Güte oder Bosheit, da den Kern Niemand sieht, als Gott. Selbst die That, allein für sich betrachtet, ist ein trügliches Zeugniss. Man kann nachweisen, dass die Motive bedeutender sittlicher Thaten nicht immer so klar und offen liegen — (vgl. *Schlosser*'s misstrauische [sogenannte] Weltgeschichte!) — nicht so klar, wie die Gewissheit ächter Liebe und tiefer Leidenschaft sich im Kunstwerke offenbart*).

Das Gesagte auf die Politik angewandt — denn das Staatsleben ist nur eine höhere Stufe des sittlichen —, so ergibt sich Folgendes. Dass die Politik ohne Weiteres im Gebiete des Schönen widerklinge, ist eine Forderung der Unmöglichkeit, umgekehrt aber ist nothwendig, dass das Gesammtleben des Volkes, der

---

*) Um nicht unnöthig zu wiederholen, verweise ich auf eine ausführlichere Behandlung dieser schweren sittlichen Fragen in meinen „Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", S. 344, 350, 354, 357.

Digitized by Google

allgemeine sittliche Hauch, der Gehalt des staatlichen Treibens und Wirkens, dass überhaupt der Zeitgeist sich in den Werken der Kunst widerspiegele. Diese Nothwendigkeit ist aber eine logische, nicht eine moralische, d. h. sie versteht sich aus psychologischen Gründen von selbst, sie kann nicht durch sittliche Forderung hervorgerufen werden. — Wie weit im Innersten Thatkraft und Dichtergeist entgegengesetzt sei, erkennt man aus dem Umstande, dass bisher, so weit die Geschichte reicht, noch niemals ein grosser König oder geschichtlicher Thatenheld zugleich ein weltbewegender Künstler gewesen. Wie sehr aber dennoch That und Idee, Sitte und Liebe, Werk und Schönheit im menschlichen Sinne verwandt sind, ersehen wir daraus, dass der Held sich des Sängers freut, der Sänger den Helden ehrt, überhaupt Einer des Andern bedarf und Beide einander wechselsweise fördern. Bedarf es noch weiterer Belege? So nehmen wir ein paar leichte, fast spielende Beispiele: *Byron*'s Gedicht, das mit den Worten beginnt: „Man fühlt den Held!“ *Horazens* treffendes Wort: „Vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes illacrimabiles urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro.“ Und *Luther*, der Thatengewaltige, war als Dichter nicht gross. Ja in neuerer Zeit heisst es sogar: ein tüchtiger Maschinenerfinder ist ein schlechter Lokomotivführer, ein Orgelbauer schwerlich ein Virtuos. —

Haben wir nun Unterschied und Einheit gefunden in dem Verhältnisse zwischen That und Kunst, so ergiebt sich, dass der politische Aufschwung der Deutschen zunächst keine Folgen auf die schöne Kunst äussern wird. Was hilft mir's auch, wenn hundert Preisaufgaben für ein gutes Vaterlandslied gestellt werden oder alle weisen Kritiken dem Künstler die Wege weisen wollen, wie er „populär“ dichten möge — wenn nun, was herauskommt, dennoch nicht populär, d. h. nicht schön, nicht lebendig, nicht begeisternd ist, nicht widerklingt in Aller Herzen und Sinnen? Ein Lied lässt sich befehlen, ein *schönes* Lied nicht. Und ich meine denn doch, der uralte Grundsatz gilt heute noch, dass es bei einem Liede nicht darauf ankommt, ob es schwarze oder rothe Farbe habe, sondern ob es schön sei.

Ganz anders aber, nämlich in rein praktischen Dingen, da ist es *möglich*, die neue Staatswelt in die Kunstwelt einwirken zu lassen. Und hier wäre allerdings auf dem Wege der Zeitideen Manches zu erwirken, zu beschleunigen, wenigstens in Gang zu bringen, dessen Mangel uns bisher gedrückt hat. Nun müssen wir voraus zweierlei bedenken: zuerst, dass man nicht von neuen Einrichtungen und Gesetzen zu viel erwarte, durch welche irrige Voraussetzung die Franzosen so unglücklich geworden; sodann, dass man auch alles künftig Gewonnene nicht der Staats- und Gesetzesform allein anheimgebe, sondern unablässig fortarbeite. Es werden wohl unter allen Staatsformen menschliche Gebrechen bleiben, wie umgekehrt in den allerbösesten [illegible], tüchtige Menschen leben können und immer gelebt haben. Die Hauptgebrechen, nämlich persönliche Stellungen und Zerwürfnisse, Armuth, Nepotismus, gekränkte Unschuld etc., rottet auch nicht die beste Staatsverfassung, nicht der umfassendste Tugendbund aus. Dies brauchen wir den Kennern der Geschichte nicht zu sagen; nur darum betonen wir es hier wie neulich, weil uns nöthig schien, den Trotzigen trotzig entgegenzutreten. Dass nichts Persönliches gemeint war, würde ich nicht besonders versichern, wenn mir nicht ein Freund aus Leipzig diese Warnung hätte zukommen lassen, der sie sogar in Bezug auf ein harmlos gesprochenes Wort in einer Recension über *Schumann's* Symphonie geltend machte. Darum keine Feindschaft!

Nun also: Was sollen wir bessern und wie? Man erlaubt mir wohl, die Politik vergleichend herbeizuziehen, nicht blos, weil das so lockend klingt, sondern weil die Gleichnisse treffen. Vor Allem ergeht jetzt lebhafter als zuvor die Forderung, die freilich nicht die neue [illegible], sondern ein alter König entdeckt hat: „Das Volk ist nicht der Beamten willen da, sondern die Beamten des Volkes willen.“ Desgleichen die Künstler. Sie sind um des Volkes willen da und müssen der natürlich gebotenen Achtung immer mehr inne werden, die sie der Welt, dem Empfangenden, dem Volke schuldig sind. Diese Achtung bezeugen sie nicht deutlicher, als indem sie die wirklichen Interessen des Volkes erst ins Auge fassen und mit Leib und Seele dahin arbeiten, dass die Schönheit ins Leben trete. Salus populi suprema lex esto. Schönheit zur Freude der Welt darzustellen, sei das oberste Gesetz der Kunst. Also nicht die Person, der Virtuosenspuk nimmt ein Ende, die lebendige Schönheit über allen Personen soll sich geltend machen. Ferner nicht Alter und Rang, sondern wiederum die Schönheit soll gelten, also nicht der junge Künstler zurückgesetzt, weil er jung ist, aber eben so wenig deshalb vorgezogen, weil er einer Partei angehört, weil er fraternisirt, cajolirt, intriguirt etc. Denn das wäre ja eben der Nepotismus, den man verfolgt. Ein Gleiches gilt von den Gestorbenen, nicht der Name, nicht die Zeit, der Ruhm, die Tendenz, sondern nur die Wahrheit und Schönheit giebt Anspruch auf die Ehre der Nachwelt. — Die geforderte Achtung vor dem Publikum ist sittlicher Ernst in der Kunst, nicht knechtische Schmeichelei und pöbelhaftes Buhlen um pöbelhafte Gunst.

Zum Zweiten fordert man jetzt allgemein von den Königen, Regierungen und Ständen Vorlage und Rechtfertigung des Staatshaushalts. Desgleichen wird es dem Publikum bei öffentlichen Aufführungen, die nicht einem Einzelnen allein zugehören, sehr erwünscht sein, die finanziellen Anschläge und die Vorlagen von Einnahme und Ausgabe zu sehen; wobei die Zahl der Freibillette nebst den Kränze, Gedichte, Claqueurs etc. in mancher Hauptstadt ebenfalls der Veröffentlichung, kurz der in diesen Tagen zeitgemässen Oeffentlichkeit. Durch dieses einfache Mittel würde mancher Neid und Zwiespalt gehoben, manch' ungerechter Beifall unmöglich, manch' irrendes Talent vielleicht berichtigt. Aber auch hier: das papierene Gesetz thut's nicht, der Geist thut's allein.

Hiermit hängt ein anderer ebenso wichtiger Plan zusammen, der schwerer auszuführen ist. Ich habe ihn wohl von herumziehenden Pragern ausführen gesehen und

glaube ihn darum nicht schlechter, wenn auch eine unmittelbare Nachahmung ihrer Gesetze nicht überall empfehlenswerth ist. Jene ziehenden Truppen, die uns ärmeren Nordwest-Deutschen schon oft statt grösserer Orchester haben dienen müssen, hatten unter sich das Uebereinkommen, dass sie, obwohl ursprünglich gleichberechtigt, im Gewinne sich so theilten, dass das erste Geiger, zugleich Direktor, einen dreifachen, die übrigen Geiger einen zweifachen, die Bläser einen einfachen Satz von der Einnahme erhielten. Da oft Einzelne auf mehreren Instrumenten befähigt waren, so wechselten zuweilen die Lohnansprüche, gewöhnlich mussten die Jüngsten bei den Hörnern und Klarinetten am Meisten herhalten. — Diese Anordnung ist bei grösseren Orchestern unmöglich; es kann aber so viel davon aufgenommen und allgemein gültig werden, dass bei ungewöhnlichem Gewinn auch eine zeitweilige Erhöhung der niederen Gehalte eintritt. Dies wird möglich werden, wenn die Veröffentlichung des Finanzetats allgemein beliebt wird. Denn die Uebervortheilung der Niedriggestellten durch die Hochgestellten, die Zielscheibe aller heutigen volksfreundlichen Bewegungen, hat auch im künstlerischen Gebiete böses Blut gemacht.

Freilich ist dabei zweierlei nicht zu vergessen, was sowohl hier als im grossen Staatsleben oft übersehen wird. Zuerst ist für alles Gedeihen in jeder Körperschaft unentbehrlich, dass die Herrschaft stark sei, dass sie ein gewisses Maass von Unverantwortlichkeit besitze, dass sie nicht jedem Gelüste der Unzufriedenheit dienstbar sei. Natürlich muss also die Hauptleitung der ökonomischen, technischen und künstlerischen Angelegenheiten im Augenblicke des Handelns unverkümmert bleiben bei dem Oberherrn, sei er übrigens verantwortlich in welcher Weise er wolle, periodisch, vor oder nach der Handlung u. s. w. — Ein zweiter Punkt, der von den Freunden bedrängter Arbeiter so oft mit raschem Urtheil ohne Einsicht abgemacht wird, ist die Vertheilung aller Einnahmen ohne Weiteres *pro rata*. Dies ist deshalb unmöglich, weil noch andere Bedürfnisse, als der prosaische Sold, für Kunstleistung zu bestreiten sind, mehr noch deshalb, weil, wie in grossen Fabriken, der Herr und Meister Gewinn und Verlust zu tragen hat, was er dem Gesellen, dem Mitarbeiter, nicht zumuthen kann. Eine direkte Vertheilung *pro rata* würde gerade die Niedriggestellten benachtheiligen, weil sie eben so oft verkürzt wie erhöht werden müssten. Dies ist nun zwar ein so einfaches Rechenexempel, dass man sich schämen *müsste*, dasselbe einem erleuchteten Publikum vorzulegen, wenn nicht in diesen Zeiten der tollen Republik mancher kluge Mann das Rechnen verlernt hätte. (*Gliding scale!*)

Dass die Kritik offen und unverblümt, dass sie redlich, tüchtig, gewissenhaft sei, hat man wohl als Forderung der neuen Zeit, als Folge der befreiten Presse postulirt. Die Forderung ist nicht neu, sondern von allen tüchtigen Männern unter jeder Regierungsform ausgesprochen. So lange wir schwache Menschen sind, wird sie niemals ganz erfüllt werden, weil sie durch kein Gesetz hervorzurufen ist, auch darum, weil die freie Presse Alles an den Tag bringt, Wahrheit sowohl als Lüge. Des Bösen können wir uns nie und nimmer erwehren als durch Gute.

Höchst wichtig ist aber ein anderer Vorschlag, den ich meinen hohen Kunstgenossen zur Begutachtung vorlege, in der Voraussicht, bei Vielen derb damit anzustossen. Er betrifft die Haltung des Publikums. Lob und Tadel, leidenschaftliche Theilnahme Für und Wider macht einen Theil des Kunstlebens aus; aber es ist ein Verdeck, um für [illegible] zu achten. Ist es nicht einem ehrliebenden Künstler empfindlich, ausgezischt, gestampft, gepocht, gepfiffen zu werden? Da mag er die sogenannte Volksstimme nicht, wohl aber im umgekehrten Falle. Beides ist gleich verderblich, das Klatschen wie das Pfeifen; Beides ist ein sehr Zeichen trüglicher, oft betrogener, oft trügender Volksstimme, Beides muss dem, der die Ehre, der die Kunst und Schönheit von Herzen liebt, gleich unwahr und thöricht erscheinen. Die bekannten Thatsachen führe ich nicht an, weil sie so reichlich vorliegen, wie lügenhaft oft solcher Beifall sei, wie es längst eine Mode geworden ohne Sinn und Liebe, wie er für schwaches Urtheil ein schiefes Maass, für starkes eine Lächerlichkeit geworden. Dass dieses mein Urtheil im Allgemeinen richtig — denn einzelne Ausnahmefälle rühren uns nicht —, das beweist der Zustand in Paris, die Empörung des Publikums wider die Claque, das Ergebniss der Bravorufe von der Frankfurter Galerie, endlich der günstige Erfolg erwiesen nichtswürdiger Leistungen. Zumal die vollkommen unkünstlerische Unterbrechung inmitten längerer, noch nicht abgeschlossener Sätze, das Wiederholungsschreien, selbst die auf der Bühne Ermordeten nicht schonend, wie denn das Brüsseler Publikum einstmals die todtgemachte Primadonna aufschrie zur Repetirung: Le cri, le cri encore le cri! — Ist es unmöglich, dieses neronische Kunstgift — denn Nero, der Tyrann, hat es erfunden! — aus der Kunstwelt zu verbannen? Möglich vielleicht, aber schwer. In unserem kleinen unkünstlerischen Städtchen ist es seit Jahren nicht Mode gewesen und doch Beifall und Missfallen nicht minder gewiss und deutlich. In den Kirchen haben wir's Gottlob auch nicht so weit gebracht wie die Pariser, zur Predigt, zum Oratorium etc. zu klatschen; ist darum die innige Theilnahme minder gewiss? Oder wird sie gewinnen, wenn es rasselt allerseiten, dass Ton und Klang zum Teufel gehen? — Möglich ist die Entbehrung, ja die Abschaffung, wenn sie irgendwo wirklich ist.

Durch welches Mittel könnte man, die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit vorausgesetzt, die Abschaffung allgemein machen? Viel wird dazu beitragen, wenn ein geachteter Direktor es sich ernstlich verbittet, allenfalls mit einiger volksthümlichen Beredsamkeit geschmückt, um die Neuerung einzuleiten; wenn ferner die Direktionen, die Comité's etc. sich verabreden, mit der Kritik, der Jugend etc. einen Bund darauf einzugehen; durch Vereine liesse sich vielleicht so viel wirken, wie in Hamburg durch den Verein zu rascher Zahlung der Schulden für Arbeitslohn. Am Meisten aber würde, nächst der Besprechung von Seiten würdiger Kritik, in öffentlichen Vereinen, gleich dem *Brem-*

Digitized by Google

del'schen (Tonkünstlerverein) gewirkt werden können. Käme es noch nur zur Sprache, so würde wenigstens der Grund oder Ungrund meiner Behauptungen erwiesen. Wenn die Tonkünstlerversammlung, nach der Meinung des Herrn *Hinrichs*, keinen produktiven Werth hat, gleich allen Versammlungen, so hat sie dagegen — ebenfalls gleich allen Versammlungen! — den abstrakten Werth, allgemeine Fragen anzuregen und diese entweder nur zu formuliren oder auch zu beantworten. Und deshalb ist *Brendel*'s Plan zu den Versammlungen nicht von der Hand zu weisen, denn eben sie sollen persönlich-gemüthlich ergänzen, was der Literatur und Journalistik gebricht und wohin die augenblickliche That nicht reicht.

Die Tonkünstlerversammlung, die ich darum aufs Neue begrüsse, da sie es wagen will, in schwerer Zeit dennoch das Auge auf Dinge zu lenken, die den Menschen jetzt weitab vom Wege liegen — sie wird, wenn auch diesmal mit geringer Massenkraft, doch wohlthätig wirken können, wenn sie, was die politische und sociale Stellung unserer Kunst betrifft, zur Erörterung zu bringen sucht. Denn jene vorhin genannten, allgemein sittlichen Postulate sagt sich jeder ehrliche Mann und in keiner Staatsverfassung werden sie ganz erfüllt. Dieses Letztere dagegen, die besonderen sittlichen Verhältnisse der Zeit, das ist die eigenthümlichste Aufgabe der Besprechung zwischen Gleich- und Ungleichgesinnten. Da könnten die Vorschläge wegen grösserer Nationalanstalten, z. B. einer allgemein deutschen Musikakademie, wegen volksthümlicher Belebung des Kirchengesanges, wegen edlerer Wirksamkeit der Liedertafeln u. s. w. zur Sprache kommen. Wenn wir auch Herrn *Hinrichs* Recht geben, dass in solchen Versammlungen selten etwas Positives gewirkt werde, so ist dies ein Zugeständniss, das alle Versammlungen ohne officiellen Charakter trifft, die Germanisten so gut wie die Philologen und Musikanten. Wenn Herr *Hinrichs* tadelt, dass die vorjährige Versammlung in der Wahl der Gegenstände fehlgegriffen, so mag man auch das theilweise angehen: greifen doch ganz andere Korporationen fehl in dieser Zeit der Missverständnisse! Und dennoch haben wir Erfolge erlebt von Germanisten und Philologen, die sich zwar schwerlich protokolliren lassen, aber dennoch sich bewähren als Regung und Belebung des Sinnes an solchen Stellen, wo man es nicht vermuthete.

Eine freie Versammlung, die keinen gültigen Rechtskörper bildet, wie unsere heutigen Volksversammlungen, hat keine andere Aufgabe, als die vorhandenen Zeitstimmungen festzuhalten und damit ihre Verwirklichung vorzubereiten, nur durch Ueberschreitung dieses Berufes können sie unrecht wirken, z. B. wenn sie sich ein Recht anmaassen wollen, Gesetze zu geben, ihren Willen durchzusetzen u. s. w. Als nächste Aufgaben sind uns nun schon die schönen Vorschläge von *Ritter* und *Siebeck* (N. Mus. Ztschr. von *Brendel*, 4. Juli 1848, Nr. 2) vorgelegt. Wir möchten beantragen: „Hebung des ächten Volksgesanges durch die männlichen Liedertafeln.“ — Was bisher der Hauptinhalt der Männergesänge gewesen, ist meist vornehmes verdrehtes Zeug, auch die Besserwollenden haben selten die Hauptaufgabe erkannt, dem Volke seine Lieder in einfacher, doch sicherer und gereinigter Form vielstimmig wieder zu bringen. Und wie viel schöne uralte Lieder, die auf den Alpen und im Thale, bei Tyrolern und in Studentengelagen so herrlich erschallen, sind den Liedertafeln unbekannt! Gebe ich doch hundert sentimentale Quakelirungen dahin für den einen „Landesvater!“ Die Aufgabe ist, dieses und ähnliche Lieder zu formuliren, d. h. in bequeme, nicht krakende, nicht brummende Lagen zu gesunder männlicher Dreistimmigkeit auszuarbeiten. Dann singe es wer will: Bauer, Student, Soldat und Kaufmann zu Einer Volksliedertafel vereinigt! — Nochmals: Sommergruss der Tonkünstlerversammlung!

Emden, 8. Juli 1848. *E. Krüger.*

NACHRICHTEN.

St. Petersburg. (Beschluss.) Unsere *philharmonische Gesellschaft* besteht aus den Mitgliedern des kaiserl. Orchesters, welche alljährlich während der Fasten zu zwei grossen Concerten zusammentreten, deren Ertrag ihrer Wittwenkasse zufliesst. Dieser Gesellschaft haben wir es fast ausschliesslich zu danken, dass die ernste klassische Musik hier nicht ganz und gar verstummt. Deshalb wird sie auch von allen wahren Musikfreunden auf das Lebhafteste unterstützt. Besonders muss hier der Graf *Mathieu Wielhorsky* erwähnt werden, dem die Gesellschaft schon so Vieles verdankt und der namentlich dieses Jahr, indem er durch seine grossmüthige Unterstützung die Aufführung von *Mendelssohn's* Elias möglich machte, den lebhaftesten Dank nicht nur der Gesellschaft, sondern aller Freunde edler Musik und des verstorbenen grossen Meisters erworben hat. Die Aufführung des Elias sollte schon im ersten Concerte der philharmonischen Gesellschaft stattfinden, musste jedoch, da ein unerwarteter Wechsel des Chorpersonales nothwendig wurde, auf das zweite verschoben werden. Das erste Concert wurde nun so gut ausgestattet, als es der Augenblick gestattete; die ersten Sätze von *Spohr's* Symphonie „die Weihe der Töne“, „Le bal“ von *Berlioz'* „Episode de la vie d'un artiste“, *Beethoven's* „Schlacht von Vittoria“, Gesang der Madame *Frezzolini* und einige Instrumentalsolo's bildeten die Bestandtheile. Das zweite brachte endlich den Elias. Ueber dieses herrliche Werk selbst habe ich nach dem vortrefflichen Aufsatze von *Jahn*, den diese Blätter enthielten, nichts mehr zu sagen. Was die Aufführung betrifft, so kann sie im Ganzen nur gelungen genannt werden. Denn einzelne Ausstellungen, wie das zu starke Hervortreten des Orchesters und die ungenügende Besetzung der Solopartieen, können, erstere in den ungünstigen akustischen Verhältnissen des Saales, letztere in der Unmöglichkeit, bessere Sänger zu finden, ihre Widerlegung finden. Die Wirkung war sichtlich eine allgemeine und tiefe; von vielen Seiten wurde eine Wiederholung des Werkes verlangt, die jedoch leider nicht zu bewerkstelligen war. Ich habe bedauert, dass einzelne, mir so besonders liebe Musikstücke, wie das

Google

Doppelquartett der Engel „Denn er hat seinen Engeln", der sanfte Quartettsatz: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" und der Chor: „Wer bis an das Ende beharrt" bei der Ausführung ausgelassen wurden. Zwar sehe ich wohl ein, dass eine ganz vollständige Ausführung des Werkes einem grossen Theile des Publikums viel zu lang erschienen sein würde, aber ich meine, dass, wenn man einmal zu Auslassungen schreiten musste, man lieber einige der ungenügend besetzten Solostücke hätte daran wagen sollen, als Sätze, die von so tiefer Bedeutung sind und ausserdem eine genügende Ausführung gefunden haben würden. Den Elias sang Herr *Beckmann*, die Sopranpartie Frau *Walcker*, den Alt Fräul. *Bothe* und den Tenor Herr *Mecharloff*. Die Chöre wurden durch das Chorpersonal der italienischen Oper über Erwarten gut ausgeführt. Herr Kapellmeister *Albrecht* hatte das Ganze mit Eifer und Sorgfalt einstudirt und dirigirte die Ausführung. Seine unermüdliche Thätigkeit verdient eine besondere rühmliche Anerkennung. —

Endlich muss ich noch eine Pflicht der Pietät erfüllen und einige Worte über den talentvollen Komponisten *Karl Vollweiler* sagen, durch dessen Tod wir einen schmerzlichen Verlust erlitten haben. Seine besten Werke schrieb er während seines langjährigen Aufenthaltes in unserer Stadt. Da er nicht das Talent besass, in die Ferne zu wirken und sich einen Namen zu machen, so wurde er im Auslande bei Weitem nicht so bekannt, als er es verdient hätte. Es ist also an Petersburg, dafür zu sorgen, dass sein Name und sein beharrliches, ehrenwerthes Streben nicht unbedingt der Vergessenheit anheimfallen. Deshalb habe ich alle Notizen über sein Leben, die mir zugänglich waren, gesammelt und theile sie mit, obgleich sie nur unvollständig sind. Mögen sie von besser Unterrichteten ergänzt werden!

Vollweiler wurde 1813 geboren (zu Frankfurt a. M. oder in Hanau). Seine musikalische Bildung erhielt er von seinem Vater, einem gründlich gebildeten Musiker, und dessen Schüler *Aloys Schmitt*. Letzterer unterrichtete ihn im Klavierspiele, worin er so rasche Fortschritte machte, dass er schon früh in Frankfurt und den benachbarten Städten mit Beifall auftreten konnte. 1832 machte er mit dem jetzt hier engagirten ausgezeichneten Klarinettisten *Wagner* eine Kunstreise durch Hessen, Baden und Würtemberg. Schon damals fand er auch als Komponist viele Anerkennung. Nach Frankfurt zurückgekehrt, beschäftigte er sich vorzugsweise mit der Komposition und schrieb namentlich mehrere Arien für Frau *Fischer-Achten* und Herrn *Schmetzer*, welche diese gelegentlich in den Opern einlegten. Zwei Jahre später reiste er, wieder mit seinem Freunde *Wagner*, durch Holland, das nördliche Deutschland, Dänemark und Schweden, wo er überall als Klavierspieler und Komponist Aufsehen erregte, und kam im Dezember 1835 in Petersburg an. Hier gab er mit *Wagner* gemeinschaftlich ein Concert und gefiel so, dass er sich entschloss, zu bleiben.

Er fand die Protektion des kunstliebenden Prinzen von Oldenburg, erhielt Schüler und sah sich so in einer angenehmen Stellung. Von der Oeffentlichkeit zog er sich bald zurück, wenigstens als Virtuose. Doch trat er noch zuweilen in Concerten auf, aber nur in Ensemblestücken oder als Accompagnist. Dagegen gab er sich nun so ausschliesslicher der grösseren, ernsten Instrumentalkomposition hin und gewann mit seiner Klaviersonate in G moll den ersten Preis des norddeutschen Musikvereines. Eine besonders wichtige Epoche in seinem Leben bildet die Anwesenheit *Liszt's* in Petersburg. Dieser grosse Künstler hatte das Talent *Vollweiler's* bald erkannt und gewann den stillen, anspruchslosen Menschen so lieb, dass er sich täglich mit ihm beschäftigte, auch mehrere seiner Kompositionen öffentlich spielte. Doch liess sich *Vollweiler*, wenn er auch in einigen Klavierstücken dem *Liszt*'schen Sinne Zugeständnisse machte, durch sein Verhältniss mit *Liszt* keineswegs von seiner eigenthümlichen Richtung, die ihn vorzugsweise *Beethoven* und *Mendelssohn* nachfolgen hiess, abwendig machen. Auch *Ernst* wusste *Vollweiler* zu schätzen und liess in einem seiner Concerte eine Ballade für Orchester von *Vollweiler*'s Komposition aufführen.

Schon längst hatte *Vollweiler* seinem alten Vater, der in Heidelberg lebt, einen Besuch versprochen, sein unschlüssiges, unbeholfenes Wesen hatte ihn aber immer noch nicht zu dieser Reise kommen lassen. Da erhielt er vorigen November die Nachricht, sein Vater sei schwer erkrankt und wünsche sehnlich, ihn vor seinem Ende noch zu sehen. Diese Nachricht traf *Vollweiler*, der, wie er lange zu thun gewohnt war, seine Reise wieder auf das nächste Jahr verschoben hatte, wie ein Donnerschlag. Rasch wurden nun seine Angelegenheiten geordnet, so gut es gehen wollte, und er reiste ab, entschlossen, wo möglich in Deutschland zu bleiben, um mehr für das Bekanntwerden seiner Kompositionen thun zu können. Schon bei seiner Abreise war er in einer an Besinnungslosigkeit gränzenden Aufregung, ja ich glaube, dass er ohne die Hilfe seiner Freunde, namentlich *Wagner*'s, der ihm stets treu zur Seite stand, gar nicht gereist sein würde, so unfähig zum Handeln war er. In Leipzig erfuhr er durch die Zeitung den Tod seines Vaters. Er ist also zu spät gekommen! — Die Vereitelung seines sehnlichen Wunsches, den Vater noch ein Mal zu sehen, bricht ihn vollends zusammen und er kommt *wahnsinnig* in Heidelberg bei seiner Schwester an, wo er denn auch bald, am 27. Januar, an einem Nervenschlage gestorben ist.

Er war ein edler, herzensguter Mensch (das geht gewiss aus den Umständen, welche seinen Tod herbeiführten, am Deutlichsten hervor!) und liebenswürdig, selbst in der Unbeholfenheit seines Wesens, durch welche er der Leitung bedürftig war, wie ein Kind, sich aber auch von einem Freunde willig leiten liess. Er hatte hier ein hübsches Vermögen erspart, welches man Anfangs nach seinem Tode verloren glaubte, später aber in seinen Kleidern eingenäht fand. Seine Kompositionen zeichnen sich weniger durch hervortretende Eigenthümlichkeit aus, als durch tiefe innige Empfindung, edles Streben und eine bis in die letzten Details gehende sorgfältige Ausarbeitung. Seine früheren Werke haben

mehr Feuer und Schwung, als die späteren, welche dagegen das Gepräge reiferer Vollendung tragen und in einem vortrefflich abgerundeten Style geschrieben sind. Sein bedeutendstes Werk ist ein grosses Quartett für Piano und Streichinstrumente in Esdur, welches hier mehrfach öffentlich gespielt worden ist. Auch eine grosse vierhändige Sonate ist ein ganz ausgezeichnetes Werk. In seiner letzten Zeit hatte er eine grosse Symphonie geschrieben und noch für vier Hände arrangirt. Doch es ist unmöglich, alle seine bedeutenden Werke hier einzeln zu besprechen, ich beschränke mich deshalb darauf, diejenigen hier namhaft zu machen, von denen ich Kenntniss erhalten habe. Für Orchester: Symphonie in Esdur; Ballade in Ddur (der 4händigen Sonate entnommen); Psalm für eine Bassstimme; Gesangscene für Sopran. Für Piano mit Begleitung: Mehrere Concerte und Concertpiecen mit Orchester; 3 vortreffliche Trios mit Violine und Cello; das obenerwähnte Quartett, 3 Trio's über italienische, russische und ungarische Motive, mit Klarinette und Cello. — Ferner hat er mehrere Streichquartette geschrieben, darunter eine Tarantelle und Variationen für die Gebrüder *Müller*. — Auch für die Klarinette, das Horn und die Trompete hat er Solostücke mit Orchesterbegleitung geschrieben. — Die grösste Zahl seiner Werke ist für das Piano und für Gesang, es sind herrliche Sachen darunter.

Möchte sich doch ein Verleger entschliessen, das Beste von *Vollweiler*'s nachgelassenen Werken herauszugeben! Er würde gewiss den Dank Vieler gewinnen.

B. Damcke.

Leipzig, 1848. — Concert im Saale des Gewandhauses zum Besten der hiesigen brodlosen Arbeiter, Sonnabend, den 22. Juli. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (Nr. 3). — Concert-Arie von *Mozart*, vorgetragen von Herrn *Behr*. — Concert für Pianoforte (Nr. 4, Edur), komponirt und vorgetragen von Herrn Prof. *Moscheles*. — Zwei Lieder für Männerchor: „der Schnitter Tod“ und „die Studenten“ von *Eichendorff*, komponirt von *H. T. Petschke*, vorgetragen von den Mitgliedern des Männergesangvereins. — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Duett aus dem Liebestrank von *Donizetti*, vorgetragen von Frau *Livia Frege* und Herrn *Behr*. — Zwei Lieder für Männerchor: „die Wasserfahrt“ von *Heine*, komponirt von *F. Mendelssohn Bartholdy* und „Hoffnung“ von *Geibel*, komponirt von *N. W. Gade*, vorgetragen von den Mitgliedern des Männergesangvereins. — Zwei Lieder von *R. Schumann* und *Mendelssohn Bartholdy* mit Pianoforte, vorgetragen von Frau *Livia Frege*. —

Wenn man die Programme zu den Gewandhausconcerten blos liest, könnte man von zu öfteren Wiederholungen gewisser Werke, wie z. B. der heutigen beiden Ouverturen sprechen. Wenn man aber die Werke dann hört, verschwindet jener Gedanke vor der Tiefe und Pracht ihres poetischen Gehaltes und der vollendeten Ausführung. So verschieden kann das Urtheil ausfallen, je nachdem man an ein Kunstwerk blos denkt oder es unmittelbar empfindet. — Ueber die Arie von *Mozart* und deren Vortrag durch Herrn *Behr* ist in einem früheren Berichte gesprochen worden. — Herrn Prof. *Moscheles'* Spiel, nicht mehr Staunen erregend — die Welt hat sich über alle Virtuosität gänzlich ausgestaunt — aber liebenswerth durch Reinheit, Sicherheit und Feinheit der Nuancirung, und seine Komposition, melodisch, gründlich durchgeführt, geistreich und humoristisch im letzten Satze, bildeten einen wohlthuenden Gegensatz zu manchen wilden Fantasieen der Neuzeit. — Die Lieder, von Herrn Dr. *Petschke* komponirt und dirigirt, zeigten warmen Ausdruck, sichere Technik und Form — das Seltenste beim Dilettanten — und wurden vom Männerchor in voll- und wohltönender Masse und guter Nuancirung vorgetragen. — Ueber die Erzeugnisse der Neoitaliener urtheilt die deutsche Kritik kurz hin durch „Schund!“ Man kann, vom idealen Weltensitze herabsehend oder vielmehr hörend, einstimmen. Aber das heute vorgetragene Duett von *Donizetti* hat mir trotzdem gefallen. — Der natürliche, unmanierirte, ausdrucksvolle Gesang der Frau *Livia Frege* war wohl die eine Hauptursache davon, der humoristische Vortrag des Herrn *Behr* die zweite. Beim Anhören der Lieder von *Mendelssohn* und *Heine*, *Gade* und *Geibel* fühlte ich blos die schöne Wirkung. Im Schreiben jetzt fällt mir beiläufig ein: welch ein Verein von Kräften und Studien gehört dazu, nur um ein so kleines Wesen, ein Lied, in die Welt zu setzen und die Seele des Hörers einige Minuten poetisch zu entzünden und zu durchwärmen! Es wollen sich aus dieser Betrachtung eben eine ganze Menge Gedanken hervorwinden. Aber da ich ihnen anmerke, dass sie sich von der schaffenden und ausübenden Kunst auf die Kritik werfen wollen, lasse ich sie nicht durch. — Ueber die Lieder von *Schumann* und *Mendelssohn* und deren Vortrag von Frau *Livia Frege* wäre nur oft Gesagtes zu wiederholen. Es können sich alle Komponisten gratuliren, deren Lieder von genannter Frau in die Herzen der Hörer gesungen werden. — Das zweite Lied wurde Da Capo verlangt. — Alle heutige Leistungen erhielten lebhaften Beifall. Vom Publikum. Aber der Kritiker?

Ich hätte allerdings bemerken sollen, dass die ersten Tenore zuweilen an hohen Stellen ein wenig zu tief gewesen, und hätte, um recht gesinnungstüchtig gründlich zu sein, auch die wahrscheinliche Ursache, die drückende Hitze angeben können. Indessen:

„Je sais que l'on pourrait relever beaucoup d'inconvenances dans la pièce de Don Carlos, mais je ne me suis pas chargée de ce travail, *pour lequel il y a beaucoup de concurrens*. Les littérateurs les plus ordinaires peuvent trouver des fautes de goût dans Shakspeare, Schiller, Goethe etc., mais, quand il ne s'agit dans les ouvrages de l'art que de retrancher, cela n'est pas difficile. C'est l'âme et le talent qu'aucune critique ne peut donner; *c'est là ce qu'il faut respecter partout où l'on le trouve*, de quelque nuage que ces rayons célestes soient environnés.“

Diese Stelle der *Staël* fiel mir gerade ein. — Und hätte ich auch dieser Stelle entgegenhandeln wollen,

es wäre mir nicht möglich gewesen an dem heutigen Concerte „beaucoup d'inconvenances" aufzufinden.

Frankfurt a. M., den 23. Juli. Statt aller Berichte über Oper und Musikwesen in Frankfurt — Berichte, die nur Tadel enthalten könnten, da (ausser einzelnen Erscheinungen) unsere Oper aller Religion und Würde entbehrt und das Publikum mit schauderhaften Gastrollen gequält wird — theile ich Ihnen ein Ereigniss mit, das uns Alle noch in diesem Augenblicke mit Schrecken erfüllt. So eben komme ich von der Leiche *Guhr's*. Er starb gestern Abend gegen 11 Uhr an einem Schlaganfall, nachdem er fast ganz wieder hergestellt, noch 5 Minuten zuvor aus dem Fenster gesehen und mit Vorübergehenden gescherzt hatte. Er ruht jetzt, der nimmer geruht! Sein Tod erfolgte plötzlich und war sanft. Er war ein Sechziger und noch bis vor seiner Krankheit mit der Rüstigkeit eines Jünglings ausgestattet. Die letzte Oper, die er dirigirte, war sein Liebling „Figaro" am 21. Mai. Dann ergriff er kürzlich in der Probe des Faust noch einmal seinen Stab, um ihn dann für immer niederzulegen. Wer hätte das gedacht? Gott steh jetzt unserer Oper bei! denn Aller Hoffnungen waren noch gestern auf ihn gerichtet, dass sein energisches Einschreiten diesem nachlässigen Treiben, dieser Anarchie ein Ende machen würde. Man mochte noch so viel über ihn räsonniren, wenn er erschien, so hatte Alles Respekt und präsentirte gleichsam das Gewehr vor ihm, und war er gar freundlich, so übte er einen unwiderstehlichen Zauber über alle Gemüther aus. Ihm etwas abzuschlagen, war ein Ding der Unmöglichkeit. Dann war er ein zweiter Alcibiades, obgleich ihn Viele einen Napoleon nannten, wenn er am Dirigirpult stand. Leider besass auch er die liebenswürdige Schwachheit, Niemandem etwas verweigern zu können, wodurch er dann freilich in öftere Konflikte gerieth. Aber, *de mortuis nil nisi bene*. Um so leichter ist dieses Sprichwort bei *Guhr* anzuwenden, da er in der That ein eminentes Genie besass und ein auch literarisch sehr gebildeter Mann war. An der Partitur und am Pult in Mitte seines Doppelreichs that es ihm — ich glaube keiner zuvor. Wie leicht vergisst man doch am Sarkophag eines bedeutenden Mannes, das, was hätte sein sollen, über dem, was wirklich war!

C. G.

RECENSION.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Drei Motetten. Op. 69. Nr. 1. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren. Nr. 2. Jauchzet dem Herrn alle Welt. Nr. 3. Mein Herz erhebet Gott, den Herrn. Für Chor und Solostimmen. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel.*

Ein Werk, dessen Herausgabe der Autor nicht mehr erlebt hat und das nun in doppelter Beziehung unsere Theilnahme in Anspruch nimmt: einmal durch seinen werthvollen Inhalt selbst, und dann indem es als eines der letzten des frühgeschiedenen, für die neuere Musik so einflussreichen Komponisten uns zu einem Ueberblick auffordert auf die vielen und mannigfaltigen Produktionen, die wir ihm, der in unablässigem Streben zu jederzeit so ernst und treu mit der Kunst gemeint hat, zu danken haben.

Fast in allen Gattungen der Musik besitzen wir Vortreffliches von *Mendelssohn*. In der Instrumental- wie in der Vokalmusik stehen seine Werke auf der Höhe des Besten seiner Zeit und möchten an nicht wenigen Stellen wohl die Gipfelpunkte desselben bezeichnen.

Was er für die geistliche Musik gethan, zu welcher sich bei ihm von früher Jugend an eine innere Hinneigung gezeigt und ein entschiedener Beruf bewährt hat, ist aber, von dem Kunstwerthe noch abgesehen, schon darum so schätzbar, weil sich ein frisches ursprüngliches Element für die Gattung darin offenbart, durch welches diese zu neuer Belebung gediehen und wieder zu allgemeinerer Theilnahme gelangt ist.

Seinen allbekannten dahin gehörenden Werken, den drei grossen Psalmen, dem Lobgesang, den beiden Oratorien, sind schon andere vorangegangen, die, obgleich sie zum Theil wohl einer sehr frühen Zeit des Komponisten angehören, das hohe, glaubensvolle Erfassen, die innere Reproduktion des Inhaltes seiner Textworte, die er allezeit nur aus der heiligen Schrift oder aus alten Kirchenliedern wählte, doch nicht weniger kräftig bekunden als seine letzten.

Es ist schon etwas eben so Erfreuliches als für die Gegenwart Seltenes, einen Komponisten mit aller Energie der Jugend diese Richtung aus freier Neigung ergreifen und verfolgen zu sehen, zu welcher sich in unserer Zeit fast immer nur die späteren Künstlerjahre hinzuwenden pflegen, die sodann aus den andern, vorher ausgeübten Kunstgattungen Ausdrucksweise und Anklänge mit in diesen Kreis hereinbringen, wie sie zu kirchlicher Stimmung nicht immer angemessen sein können. Bei *Mendelssohn* hat sich aus der Idee der Sache selbst ein Styl gebildet, der seiner Individualität, seiner Zeit und dem Gegenstande in so guter Uebereinstimmung entsprechend ist, dass wir, ohne an abstrakte Formen und Regeln für die Kirchenmusik erinnert zu werden, seine Musik in der Kirche doch vollkommen an ihrer Stelle finden.

Wenn aber immer ein Unterschied zu machen ist zwischen dem Styl einer Musik, sofern sie überhaupt geistlichen Inhalt hat, und der, die zum kirchlichen Amt selbst bestimmt ist und in dieses eingreifen soll, so finden wir auch das, was die eine zulässt, die andere fordert, in beiden Arten bei *Mendelssohn* auf's Beste gefühlt und bedacht.

Die oben angezeigten drei Motetten sind zum Gebrauch beim Gottesdienste bestimmt, gehören also der Kirchenmusik im engeren Sinne an. Sie sind aber in ihrem ganzen Wesen auch durchaus so gefasst und gehalten, dass sie uns, auch ausser der Kirche gehört, in diese und in die Gegenwart der gottesdienstlichen Handlung versetzen werden.

Diese Motetten unterscheiden sich nicht nur von *Mendelssohn's* mit Orchester begleiteten geistlichen Kompositionen, sondern auch von seinen früheren Motetten ohne Begleitung durch eine gewisse strenge Haltung, die

uns mehr an die älteren lateinischen Kirchenhymnen erinnert, denen sie auch in einer gleichmässig fortgehenden *alla breve* Bewegung, so wie in fast durchgängig kanonischer Führung der Stimmen ähnlich sind.

Mit dieser polyphonischen Behandlungsweise, welche, im Gegensatz der homophonischen, für den Wortausdruck in allen Stimmen die natürlichste und angemessenste ist, wird es aber auch gegeben sein, dass man von Effekten, zu welchen die andere nur durch harmonische Massenhaftigkeit, durch rhythmische Abwechselung und vorwaltende Melodie die Mittel bieten kann, hier in gewissem Grade abzusehen hat. Schon der Gegensatz des Piano und Forte kann hier weniger zur Wirkung gelangen, indem kanonische Stimmen den gleichen Moment der Stärke und Schwäche nicht zugleich erhalten, wie dies bei der Simultanharmonie, die in der Einheit des Akkordes ihre Wirksamkeit hat, der Fall ist. Im polyphonischen Satze, da jede Stimme sich in ihrem eigenen Fortgange geltend macht, wird der Vortrag einer jeden auch mehr von der natürlichen Betonung ihrer Melodie, als von ihrer Mitwirkung zur Harmonie bestimmt sein, so dass bei dieser Musikart vielmehr ein melodisches Gewebe zu vernehmen ist, als der harmonisch einige Zusammenklang.

Das erste wird in seiner komplicirteren Beschaffenheit, in seinem verschränkten Fortgange nicht von so schlagendem Effekte sein können, als dieses; der Styl bedingt auch dort eine beschränktere Art melodischer Konstruktion, welche das Hervortreten origineller Gedanken und eigenthümlicher Melodieen weniger zulässt, — alles das kann aber einer Komposition in ihrer Bestimmung zu gottesdienstlicher Kirchenmusik nicht zum Nachtheil gereichen; denn wir wollen hier so wenig leidenschaftlich aufgeregt, als auf die Eigenthümlichkeiten eines Komponisten aufmerksam gemacht werden, sondern, an eine Kunstproduktion überhaupt so wenig als möglich erinnert, nur in die Stimmung versetzt sein, wie sie dem Ort und der Andachtsstunde entsprechend ist. In dieser Weise wirken noch jetzt die kunstreichen und die Kunst doch so gut verbergenden Werke der Meister des 16 und 17 Jahrhunderts auf uns; sie sind an ihrem Orte ganz, was sie sein sollen und wollen, und eben dass sie wollen, was sie sollen, nicht für sich sein, sondern für die Kirche, das, mit Inbegriff ihrer künstlerischen Vortrefflichkeit, gibt ihnen hier den hohen Werth und hält sie als ewige Muster der Gattung.

Dass sich unter der modernen Kirchenmusik, so Vorzügliches sie auch dem musikalischen Gehalte nach vielleicht aufzuweisen hat, doch nur Weniges findet, was in der obigen Bedeutung dem Zwecke ganz entsprechen könnte, wird man zugeben müssen. Es ist hierbei auch nicht an dem Unterschiede katholischer und protestantischer Kirchenmusik festzuhalten, — wiewohl dieser an sich sehr wesentlich für die Sache ist, indem die Musik dort das Amt begleitet, dem sie hier nur als Einleitung dient, dort in Gegenwart des Priesters, hier ohne diesen stattfindet; — allein auch die neuere katholische Kirchenmusik hat sich weit entfernt von dem Sinne, der sie früher der heiligen Handlung so eng verbunden hielt, und eben, dass sie hier auf das Engste sich ihr anschliessen musste, macht die Trennung um so fühlbarer. Der protestantische *Sebastian Bach* ist mit seinen einleitenden Kantaten dem Kirchenstyle immer viel näher geblieben, als die katholischen Messenkomponisten der späteren Zeit ihm je wieder gekommen sind. Mehr als diese Unterschiede und Bedingungen bewirken können, wird es immer der innere, auf das Wesen der Sache gerichtete und in diesem ganz aufgehende Sinn sein, was einer Musik den Charakter des gottesdienstlichen ertheilt.

In dieser Eigenschaft aber scheinen uns eben die letzten Motetten *Mendelssohn's* ganz vorzüglich von Bedeutung zu sein. Wie er überhaupt mit seiner geistlichen Musik sich im Elemente des Kirchenstyles schon immer heimisch befand, so bedurfte es hier nur der Intention, sich in einem engeren Kreise derselben zu bewegen, was ihm auch so trefflich gelungen ist, dass wir, ohne von einem Zwange formeller Bedingungen im Mindesten berührt zu werden, den Inhalt durch sie nur geläutert empfangen von aller subjektiven Färbung und jedem Anklange unkirchlicher Sentimentalität.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am 10. Juli starb in Leipzig Frau *Henriette Wilhelmine Fink*, geb. *Nicolai*, die Wittwe *Gottlob Wilhelm Fink's*, des langjährigen Redakteurs dieser Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Croisez, Op. 40. 2 Rondos-Fantaisies sur le Ballet: Ozai p. Pfte. No. 1. 2 à 10 Ngr. 20 Ngr.

Duvernoy, Op. 167. No. 6. Marche sur Guillaume Tell de *Rossini*, p. Pfte. à 4 Mains. 12½ Ngr.

— — Op. 175. Reminiscences de *Rossini*. Bagatelle p. Pfte. 12½ Ngr.

Duvernoy, Op. 177. Petite Fantaisie sur un Motif d'[illegible] p. Pfte. 12½ Ngr.

Labitzky, Op. 150. Sommerfreuden auf Balmoral. Walzer f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. Pfte. zu 4 Händen 20 Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichteren Arrangement 10 Ngr.

— — Op. 152. Nationalgarden-Marsch f. Orchester 22½ Ngr., f. Pfte. zu 4 Händen 10 Ngr., zu 2 Händen 7½ Ngr.

Marschner, Op. 138. 5me gr. Trio p. Pfte., Violon et Vlle. 2 Thlr. 15 Ngr.

W[illegible]sky, Op. 19. Souvenir de Voyage p. Pfte. 15 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. Nr. 31. 1848.

Inhalt: Tonkünstlerversammlung — *Nachrichten.* Aus Hamburg — *Recensionen* — *Feuilleton.* — *Ankündigung*

Tonkünstlerversammlung

Replik an Herrn *Brendel* (S. Zeitschr. f. Musik, No. 43, 45, 47 d. J.)

Von *F. Hinrichs*

Ich war zuerst zweifelhaft, ob ich gegen Herrn *Brendel* repliciren sollte, da seine Erwiderung mich in der Hauptsache beinahe zufriedengestellt hat — das Zugeständniss, das ich hier im Auge habe, ist jedoch durch viele Details, viele kleine Sach- und Persönlichkeiten so umschleiert, im Einzelnen findet sich so viel Bedenkliches, dass eine Replik der Mühe lohnt. Zudem ist unsere Zeit eine so gewaltige, ihre Physiognomie gewinnt immer mehr einen so entsetzlichen Ernst, dass man eine Gelegenheit, über kleine Dinge mit möglichst gutem Humor zu streiten, nicht ungenützt vorbeigehen lassen darf. Vergisst man selbst und später der Leser auch nur auf eine Stunde darüber der grossen Zerwürfnisse der Zeit, so gewährt das eine persönliche Erleichterung, die allein die Fortsetzung der Debatte rechtfertigen würde.

Zunächst muss mir daran liegen, meine eigene Person wieder in ein freundlicheres Licht zu setzen, als es Herrn *Br.* beliebt hat. Nach ihm bin ich eine Art Misanthrop, ein Mensch mit einer verzweifelten, verbissenen Weltanschauung, individuell verstimmt, eigensinnig, schroff, inhuman, überraschend bitter, ohne Wohlwollen, ein Sophist u. s. w. u. s. w. Von allen diesen Prädikaten will ich Herrn *Br.* nur ein einziges zurückgeben, und zwar das, welches es ihm möglich gemacht hat, mir die übrigen zu ertheilen — Herr *Br.* ist ein Sophist, wie ich sogleich zu beweisen gedenke.

Was ist ein Sophist? Herrn *Br.*'s Ansicht hierüber ist mir nicht ganz klar, aus seiner Entgegnung konnte man etwa entnehmen, ein Sophist sei ein Mann, der der Tonkünstlerversammlung das Recht bestreitet, über Dinge Beschlüsse zu fassen, von denen die beschliessende Majorität Nichts versteht! Ich glaube, dass ich hiermit Nichts anzufangen weiss, und muss also auf die hergebrachten Begriffsbestimmungen zurückgehen. Hiernach ist ein Sophist ein Mann, der durch geschickte Hervorhebung der Nebenpunkte, durch Umgehung der Prinzipienfrage, aus welcher allein die Entscheidung der Streitfrage zu entnehmen, durch ein pikantes Besprechen von tausend Einzelnheiten, die in einer zweckmässigen Folge zusammengestellt werden, endlich auf eine recht scheinbare Weise zu irgend einem Resultate kommt, das er gerade braucht.

Dieses Verfahrens klage ich Herrn *Br.* mit vieler Ruhe an. Mein ganzes Raisonnement über die Tonkünstlerversammlung stützt sich nämlich auf allgemeine Sätze, zu denen ich dann die nöthigen Belege aus dem Referate angeführt habe. Herrn *Br.*'s Erwiderung beschränkt sich durchschnittlich darauf, diese einzelnen Fälle in ein anderes Licht zu setzen, ohne Berührung der allgemeinen Sätze, von denen aus ich meine Lichtvertheilung vornahm — kurz, er lässt meine Voraussetzungen unberührt stehen und hält sich lediglich an die Konsequenzen —, eben ein sophistisches Verfahren. Will nun Herr *Br.* etwa mit einer sehr beliebten Wendung sagen, er habe nicht über abstrakte Sätze streiten, sondern gleich auf den lebendigen Stoff zurückgehen wollen, so wäre er damit gar ein prinzipieller Sophist. Streiten kann man nur von gewissen allgemeinen Voraussetzungen aus, und wer es ehrlich meint, muss hiermit angeben, sonst setzt man Pointe auf Pointe, was sehr leicht ist, wie ich Herrn *Brendel* im Verlaufe auch praktisch zu beweisen gedenke.

Nun zu meinem Standpunkte zur Sache. Ich habe zunächst kein Wort dagegen gesagt, dass nicht die freie Association auch unter Musikern etwas Zeitgemässes und Erfolgreiches sein könne. Ich habe ausdrücklich zugegeben, dass die, welche eine gleiche Richtung in ihrem speziellen Fache zusammenführt, zusammenhalten, übereinstimmend wirken müssen und dann Erhebliches leisten können. Ich habe den Musikern zwar allgemeine Bildung abgesprochen, aber nie geleugnet, dass ein Jeder auf dem Felde, das er wirklich beherrscht, gerade durch Association zu grösserer Wirksamkeit und zu grösserer Bildung gelangen könne. Ich habe nur gegen eine *allgemeine Versammlung der Tonkünstler und Musikfreunde* gesprochen — warum? weil es nach meiner Behauptung hier an einem allgemeinen Vereinigungspunkte, an einem *Allen* gemeinsamen und darum *Alle* wirklich vereinigenden *Zwecke* fehlt, *der Zweck* aber *das nothwendige Maass aller Association ist*. Der gemeinsame Zweck gibt das gemein-

samen Thätigkeit erst eine bestimmte Richtung, nur der Zweck kann der Betheiligung die nothwendigen Grenzen setzen. Herr *Br.* sehe hier gleich die ganz logischen Folgen der Allgemeinheit, der Zwecklosigkeit seines Unternehmens. Er beruft Tonkünstler und Musikfreunde! Was ist ein Musikfreund? — jeder Beliebige, der sich dafür hält! Also eine Versammlung von Beliebigen? eine herrliche Konsequenz! Warum nicht auch etwa eine Versammlung der Patrioten Deutschlands? d. h. Aller, da Jeder diesen Namen für sich in Anspruch nehmen wird.

Ich vermisste also die erste Veranlassung jeder Association, einen bestimmten, klar zum Bewusstsein der Theilnehmer gebrachten Zweck. Irgend eine allgemeine, ästhetische oder nationale Richtung reicht zum Bestehen einer Vereinigung nicht hin, wie sich leicht an weiteren Konsequenzen zeigen lässt. Wie, wenn nun irgend ein Enthusiast noch einen Schritt weiter ginge und sagte: die Musik ist nur ein Zweig der grossen nationalen Kunst, deren Entwickelung wesentlich eine zusammenhängende ist — die Interessen der Künste sind wesentlich gemeinsame —, also berufe ich eine allgemeine Versammlung deutscher Künstler und Kunstfreunde. Der Schluss ist so richtig, als der, welcher der allgemeinen Tonkünstlerversammlung das Leben gab, und würde zu denselben praktischen Konsequenzen — zu nichts führen. Das, was die Künstler immerhin vereinigt, ist so allgemeiner, ideeller Natur, dass sich kein bestimmter Zweck feststellen, d. h. hier keine Association begründen lassen würde.

Herrn *Br.*'s Sache wird es nun sein, den erforderlichen *Zweck*, dessen Existenz ich fortwährend in Abrede stelle, nachzuweisen. Gibt es wirklich keinen solchen Zweck, so ist das Unternehmen eben aus dem Verkennen dieses allgemeinen Satzes von vorne herein als ein verfehltes, der nöthigsten Voraussetzung entbehrendes zu bezeichnen und hat dann offenbar keine Lebensfähigkeit. Gegen diese einfachen Sätze hätte Herr *Br.* sein Geschütz richten müssen, wenn es etwas ausrichten wollte, da er, als Sophist, gerade über diese Grundlage meines Raisonnements hinweggeschlüpft ist, kann ich seiner Entgegnung gar keine Bedeutung beilegen.

Aber thue ich meinem geehrten Gegner nicht Unrecht? Hat er diese Sätze, wenn nicht direkt, doch wenigstens beiläufig berührt? — Sagt er nicht (Nr. 47), die Erweiterung des Plans, der anfänglich nur Musiklehrer berief und den ich in so *weit* vollkommen billige, sei eine natürliche Entwickelung der Idee, ein Fortschritt gewesen? (Man denke an jenen *Fortschritt* zu den Künstlern und Kunstfreunden!) Gibt er mir nicht zu bedenken, dass eine Vereinigung von Musikern, die *andere* Interessen zur Grundlage hat, als die der Musiklehrer, schon ein Fortschritt über die bisherigen Zustände hinaus genannt werden müsse? Wenn auch nur eine *Einheit im Gefühle* vorhanden gewesen, so müsse schon *etwas ganz Anderes* genannt werden, als was bei Musikfesten u. s. w. in Frage komme. Der gänzlichen *Erstorbenheit* aller höheren Interessen auf musikalischem Gebiete gegenüber sei es schon ein *Grossen und Schönes*, wenn die Tonkünstler sich aufraffen, wenn das Interesse für eine höhere Idee die Mehrzahl (?) zu beleben beginne u. s. w. Herrliche Worte, ohne logische Bedeutung! Herr *Br.* bedenke doch, dass es einen Fortschritt über die natürlichsten Grenzen hinaus — mit einem gewöhnlichen Ausdrucke — einen Fortschritt in's Blaue gibt, und dass es sich nicht blos darum handelt, „ganz etwas Anderes", wie allerdings geschehen, sondern etwas Zweckmässiges, Lebensfähiges zu schaffen. Es handelt sich offenbar um eine Einheit im Bewusstsein, nicht im Gefühle, und wenn sich die Tonkünstler wirklich um eine „höhere Idee" geschaart haben, so hätte Herr *Br.* dieselbe schon damals oder mindestens jetzt etwas näher bezeichnen und zugleich nachweisen müssen, dass sie nicht blos „höher", sondern auch tauglich sei, die Grundlage einer Association zu werden, d. h. eben eine bestimmt umgrenzte Beziehung zur Wirklichkeit zu haben. Es sind eben allgemeine Phrasen, die Herrn *Brendel* noch von dem gestürzten politischen Systeme her in den Ohren klingen, wo man auch immer von höheren Ideen, von Gefühlen, von naturgemässer Entwickelung sprach — wenn man nichts weiter zu sagen wusste —, Phrasen, auf die eine politische Zeitschrift mit Recht kürzlich Nichts entgegnet hat, als die bemerkenswerthen Worte des alten Liedes:

> „Des Lebens Unverstand mit Wehmuth zu geniessen
> Ist Tugend und Begriff."

Also, die neue Welt eines bestimmten Zweckes der Tonkünstlerversammlung wäre erst noch zu entdecken. Aus diesem Mangel folgt aber zur Zeit wenigstens mit Sicherheit von vorne herein, *a priori*, die Unmöglichkeit einer Debatte, die Unmöglichkeit von Beschlüssen, die diesen Namen verdienten. Wie kann man debattiren, beschliessen, wenn man noch gar nicht weiss, was man eigentlich will? Es liesse sich demgemäss auch leicht nachweisen, dass alle Fragen, die zu Debatten und Beschlüssen führten, nicht vor das Forum der Tonkünstler, sondern vor viel engere Kreise, vor die Techniker gehörten; ich empfehle daher auch jeder künftigen Versammlung, wie die Juristen, bei jeder Erörterung erst die *Kompetenzfrage* zu erledigen. Wenn die Versammlung naiv genug gewesen, über diese technischen Fragen ohne technische Kenntniss abzustimmen, so ist das in meinen Augen kein Verdienst. Will Herr *Br.* ein solches Recht wirklich und ernsthaft in Anspruch nehmen (er beschuldigt mich hier der Sophistik), so bedenke er, dass seine Tonkünstlerversammlung dann offenbar über die deutsche Verfassung und die Nationalversammlung über Orgelprüfungen beschliessen kann. Freilich wäre dann am Ende beiden Theilen geholfen!

Doch, geb' ich zu, bleibt allerdings denkbarer Weise für die Versammlung das Allgemeine, allgemeine Fragen aus dem ästhetischen, kunstgeschichtlichen, technischen Gebiete übrig. Eine Debatte scheint aber auch hier bei dem Mangel an historischer Bildung, bei dem Mangel an Parteien (ich spreche natürlich nur von einigermassen organisirten) misslich; Beschlüsse, worauf es einer Versammlung doch besonders ankommen muss, sind hier aber unmöglich. Man kann nur über gewisse

Google

praktische Konsequenzen, über die Form, in welcher ein allgemeiner Gedanke in das Gebiet der Wirklichkeit einzuführen ist, nicht aber über die Idee, die allgemeine Ansicht selbst, abstimme. Ein Beispiel, worauf Herr *Br.* sehr zuversichtlich exkurrirt, wird das am Klarsten darthun. Er hat gewagt, die Frage zu stellen: Sind die alten Tonwerke einer Wiedererweckung werth? Wie, wenn nun die Majorität, gewonnen durch die Beredsamkeit des Herrn *Sattler*, mit einem entschiedenen Nein geantwortet hätte? Bedenkliche Sache! Es ist das eben ein Feld, wo eine Majorität, eine Versammlung überhaupt nicht entscheiden kann; die Versammlung geräth so offenbar auf die Wege, die die Franzosen betraten, als sie dekretirten, dass kein Gott sei. — Man kann Vereine zu Wiederbelebung alter Musik stiften, zu solchem Zwecke Beisteuern, Concerte, neue Ausgaben guter alter Sachen veranstalten — dabei ist aber eine gemeinsame Ueberzeugung bei allen Theilnehmern nothwendig vorausgesetzt, so wird einem thatsächlichen Uebelstande thatsächlich abgeholfen. Solche Frage aber in ihrer herrlichen Allgemeinheit in der Versammlung der Beliebigen zu debattiren, führt zu gar Nichts. —

Zuletzt hatte ich nun gar noch zugegeben, dass der Kampf lebensfrischer Individualitäten*) so viel Anregung bieten könne, um wenigstens zeitweise über den Mangel jener nöthigsten Voraussetzungen hinwegzusehen — heisst das nun übertriebene, abstrakte Anforderungen stellen? Ich verlange Nichts, als ein deutliches Bewusstsein darüber, was man eigentlich will, ferner die Mittel, durch eine leidliche Debatte zu einem ausführbaren Beschlusse zu gelangen — ich nehme die selbst hiervon unabhängige Macht tüchtiger Persönlichkeiten an —, kann man billiger zu Werke gehen, geringere Anforderungen stellen? Ich glaube kaum. Ich habe das Unternehmen auch nur als einen Versuch, als ein Experiment angesehen und durchaus keine hohen Ansprüche bei der Beurtheilung gemacht. Wenn ich aber finde, dass der Versuch misslungen, und zwar deshalb misslungen ist, weil ihm die ersten, dringendsten, die logischen Voraussetzungen zum Gelingen fehlten, wenn ich deshalb von weiterem, offenbar gleich fruchtlosem Experimentiren abrathe, bin ich dann unbillig u. s. w.? Meine Härte besteht offenbar nur in einer gewissen logischen Konsequenz.

(Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Junibericht.) Unser Theater wird die all und jeder Kunstproduktion in der letzten Zeit so verderblich gewordene Krisis glücklich überstehen. Freilich ist der Junimonat der bedrohlichste gewesen und die Finanzklemme hat den höchsten Grad erreicht, indess scheinen sich die Aussichten allmälig aufheitern zu wollen und das fatale Verhängniss, welches die Einnahmen unserer jetzt für gemeinschaftliche Rechnung *pro rata* des früheren Gehaltes spielenden Gesellschaft während zweier Monate auf gar nichts reducirt hat, scheint seinen Endpunkt erreicht zu haben. So viel ist gewiss, unsere Künstler, die der Oper wie des recitirenden Drama, haben wacker ausgehalten. Seit dem letzten Drittel des abgewichenen Monats hat der Theaterbesuch wieder bedeutend zugenommen; ob das stets gehabte anhaltende Regenwetter, die bevorstehende Wahl eines deutschen Reichsverwesers, der Bassist *Formes*, das Wegbleiben der Russen oder was immer sonst dazu beigetragen haben mag, soll hier nicht untersucht werden; genug, unsere Theater- und Musikfreunde gewinnen allgemach mehr Muth und Neigung, ihrer Liebhaberei wiederum nachzugehen.

Um die entstandenen pekuniären Ausfälle mindestens momentan zu decken oder aber doch möglichst über die nächste Folgezeit mit zu repariren, hat das Direktorium ein zweckmässiges Mittel ergriffen und eine Abonnementszeichnung auf eine beliebige Eintrittsbillet-Zahl, gültig für den Besuch des ganzen Theaterjahres, eröffnet, die erfreuliche Theilnahme findet und deren Ertrag somit eine nicht unbedeutende Hilfe zur Ueberwindung der stattgehabten Verlegenheit bilden wird.

Während nun so von Seiten der ersten und vorzüglichsten Mitglieder unserer Bühne mit eigener Aufopferung alles Mögliche geschehen ist, um ein Institut, dessen Wirkungskreis ein so ausgebreiteter, so einflussreicher, nicht sinken zu lassen, soll ein Theil der Orchestermitglieder, lauter Leute, die für sich und ihre Familien, Manche schon seit Jahren, in guten und trüben Zeiten unausgesetzt dem Theater ihren Unterhalt verdanken, zu guter Letzt sich einmal nicht musikantenmässig benommen haben. Nicht zufrieden damit, dass durch das uneigennützige Zusammenhalten Jener das Institut und mit ihm ihre Existenz, so wie der Genuss des vollen Gehaltes gesichert blieb, hielten dem Vernehmen nach auf die blosse Voraussetzung, dass am Zahltage des Junimonats die Gagen für's Orchester nicht prompt ausbezahlt werden könnten, mehrere Musiker es ohne Weiteres für zweckmässig, sich unterschriftlich zu vereinigen, um in diesem Falle der Bühne jede fernere Dienstleistung sofort zu verweigern. Ob sie damit durchgekommen wären, ist freilich eine zweite Frage. Indess hat sich die Sache wieder zusammengezogen und ist ohne Erfolg geblieben. Möglich, dass die Leute zu richtigerer Einsicht gekommen und besserem Rathe gefolgt sind.

Die Oper hat sich in der letzten Zeit sehr zusammengenommen. Namentlich wurde *Bellini*'s Norma am 21. Juni so ausgezeichnet und in allen Stücken so vollkommen abgerundet und gelungen gegeben, wie es nicht allen Opernaufführungen zu Theil wird. Fräul. *Michalesi*, eine fleissige junge Künstlerin, die von Haus aus mit hervorstechendem Talente begabt, dieses durch ihre in der jüngsten Zeit gemachten bedeutenden Fortschritte in erfreulicher Weise zu bethätigen weiss, gab als Norma eine vollendete Darstellung. Adalgisa wurde von

---

*) Herr *Br.* verlangt die Namhaftmachung solcher Persönlichkeiten. Ich würde mich sofort verstehen und dieselben auch namhaft machen, sobald — *ich* eine Tonkünstlerversammlung berufen würde.

Digitized by Google

Fräul. *Nier* gesungen. Fräul. *Nier* ist eine mit guten Mitteln ausgerüstete, bis jetzt freilich im Allgemeinen noch auf der Stufe einer befähigten Dilettantin sich befindende Anfängerin, der es jedoch an Fleiss und Kunstübung nicht gebricht und die unter diesen Umständen bei fortgesetzter Beharrlichkeit dem erwünschten Ziele bald sehr nahe sein wird. Die Darstellung der Adalgisa gab davon den Beweis. Ihre Solovorträge sowohl wie die schwierigen Duette mit Norma waren ächt künstlerisch aufgefasst wie durchgeführt. Endlich wussten Herr *Ditt* mit seiner kostbaren Tenorstimme, als Sever, und Herr *Baur*, als Orovist, ihren Rollen so vorzustehen, dass der alte lang bewährte Ruhm unserer Oper auch diessmal wieder sich glänzend bewährte. Gleiche Anerkennung verdienten sich alle übrigen Mitwirkenden.

Eine Frau *Löwe Herzberg* aus Köln gastirte als Regimentstochter, die sie in ziemlich flauer, abgegriffener Weise gab und damit nicht ansprach. Mehr Beifall erwarb sie sich als Agathe im Freischütz, eine Partie, die ihrer Individualität offenbar mehr zusagte und die in sehr zufriedenstellender Weise von ihr vorgetragen wurde.

Der bereits erwähnte Bassist Herr *Formes* aus Wien betrat am 20. Juni als Gast in der Rolle des Figaro — in Figaro's Hochzeit — zum ersten Male unsere Bühne. Am 23. gab er den Marcel in den Hugenotten. Eine vollkräftige ansprechende Stimme, grossartiger, gediegener und ungemein sicherer Vortrag sind seine vorzüglichsten Eigenschaften. In den Details wird fernere Nuancirung und Zartheit des Ausdrucks vermisst. Sein Erscheinen erregte lebhaftes Interesse und wollen wir wünschen, dass die von da ab ersichtlich wachsende Frequenz des Theaterbesuches eine bleibende sein möge. Am 27. sang Herr *Formes* den Figaro in *Rossini*'s Barbier von Sevilla.

Concerte von Bedeutung fanden nicht Statt.

RECENSIONEN

Felix Mendelssohn Bartholdy, Drei Motetten. Op. 69. No. 1. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren. No. 2. Jauchzet dem Herrn, alle Welt. No. 3. Mein Herz erhebet Gott, den Herrn. Für Chor und Solostimmen. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*.

(Beschluss.)

Der musikalische Ausdruck ist in diesen Motetten, wie es dem Charakter der Gattung zukommt, überall ein durchaus gemässigter, ohne leidenschaftliches Drängen irgend einer Art. So ist auch das Zeitmaass, mit geringen Abstufungen, ein ruhig bewegtes und die Stimmlage durchgängig in den Grenzen bequemer und wohlklingender Intonation gehalten.

Die Motetten sind, wie es scheint, ursprünglich zu den englischen Bibelworten gesetzt, welche in der Partitur mit kleinerer Schrift unter den deutschen Worten stehen. Indem aber diese letzteren nach den Accenten und nach der Notengeltung der englischen zu bestimmen waren, so konnte unser Bibeltext nicht überall wörtlich beibehalten werden, was beim Lesen, bei so bekannten Worten zuweilen störend ist; es war aber so wenig zu vermeiden, als es der musikalischen Wirkung sonderlich Eintrag thun wird. Bemerklich ist es hier wohl am Meisten bei Textanfängen, wie bei dem des Magnificat: „Meine Seele erhebet den Herrn“, woselbst für das englische „My soul“, der Silbenzahl wegen, „mein Herz“ gesetzt worden ist. Desgleichen am Anfange des zweiten Abschnittes im Jubilate, anstatt „Gehet zu seinen Thoren ein“ für das englische „O go“, „O geht“ u. s. w. Ueberhaupt wird aber bei langen Stellen, wo die Wortbetonung vielleicht Bedenken erregen könnte, dieselbe immer hauptsächlich in Bezug auf den englischen Text zu beurtheilen sein, denn *Mendelssohn* ist auch in diesem Theile der Vokalkomposition Meister und muthet selbst in den Mittelstimmen seines Chores nicht leicht dem Sänger Etwas zu, das der natürlichsten Aussprache sich nicht angemessen erweisen sollte.

Eher würde an einigen Stellen gegen den musikalischen Ausdruck, insofern er mit dem Gefühlsinhalte der Worte nicht im Einklange zu sein scheint, etwas eingewendet werden können: so dürfte dem Mittelsatze der ersten Motette, den Trostesworten: „Denn mein Auge hat deinen Heiland gesehen“, wohl eine weniger trübe Färbung in der Musik zu wünschen sein. Eben so dem Mittelsatze der zweiten: „O geht zu seinen Thoren ein mit Danken“, dessen thematisch durchgeführte Mollmelodie überdies mit ihren drei Quartschritten nicht recht sangbar ist. In der dritten Motette ist für den *Allabreve* Takt, die punktirte Viertelbewegung bei den Worten „und es freuet sich mein Geist“ der Gesangnatur wohl weniger geeignet, als sie es für Instrumente sein würde, wenn wir auch den musikalisch freudigen Ausdruck darin anerkennen wollen. Bei älteren Komponisten, bei *Händel* z. B., finden wir nicht selten, dass die Stimmen zu der punktirten Bewegung des Orchesters gleiche Noten zu singen haben, was freilich auch nicht immer unbedingt gut zu heissen sein kann; es zeigt nur eben, wie man früher in den Singstimmen Alles streng vermied, was der Natur des Gesanges, die für alle Zeiten dieselbe bleibt, entgegen ist.

Die Doppelfuge am Ende der dritten Motette an den Worten: „Wie er zugesagt mit seinem Worte Abraham und seinem Samen, ewig“, ist mit der kontrapunktischen Gewandtheit gemacht, die wir bei diesem Komponisten überall voraussetzen; als Musikstück können wir sie nicht zu *Mendelssohn*'s vorzüglicheren dieser Art zählen. Das zweitaktige Hauptthema ist für die lange Durchführung etwas eng, und das zweite, da beide gleiche Cäsur haben, dem ersten rhythmisch nicht entgegengesetzt genug. Wo der Styl des Ganzen fugenmässig ist (im Verlaufe dieser Motette allerdings weniger als in den anderen), da möchten wir überhaupt der besonderen Fuge lieber ganz entbehren, wie in der Zeit, wo Alles Fuge war, es keine Fugen gab, in der Weise, wie die jetzt so benannte Gattung, als Gegensatz zu der mehr homophonen Setzart, sich eben erst später ausgebildet hat.

Wie sehr das Wesentliche des Fugensatzes, sein Widerschlag mit Grundton und Quinte, für die Vokalmusik sich allezeit als etwas sich natürlich Ergebendes erweisen muss und in seiner Natur nie veralten kann, so wird die nach den herkömmlichen Regeln ausgeführte Fuge in ihrer konventionellen Beschaffenheit immer einer besonderen inneren Belebung bedürfen, wenn das Technisch-Mechanische nicht zu sehr dabei fühlbar werden und die musikalische Wirkung schwächen oder aufheben soll; daher man wohl von Laien die Fuge oft langweilig nennen hört, während sie andere polyphonische Musik, ohne mehr Verständniss dafür zu besitzen, doch mit Vergnügen anhören.

Es sind den Texten dieser drei Motetten, jedes Mal zu besonderem Schlusssatze, die Worte der Doxologie: „Ehre sei dem Vater, dem Sohne und dem heiligen Geist“ u. s. w. hinzugefügt. Unter den drei Kompositionen derselben zeichnet sich vorzüglich die zweite aus, die nach dem vorangehenden Unisono mit ihrer achtstimmig breit ausklingenden Harmonie von der schönsten Wirkung ist. Dass am Ende des Satzes der Schluss auf einen unaccentuirten Takt fällt, möchte man vermieden wünschen, es ist gegen die rhythmische Natur.

Die vorstehend gemachten kleinen Ausstellungen können den Werth dieser trefflichen Kompositionen, den wir im Ganzen anerkannt haben, nicht beeinträchtigen sollen. Was in Bezug auf den musikalischen Charakter einiger Stellen geäussert wurde, ist ohnehin nicht als eine direkte Rüge zu betrachten, indem dieser durch den Text nicht mit so objektiver Bestimmtheit gegeben ist und dieselben Worte der Empfindung nach sich auf sehr verschiedene Weise musikalisch auffassen und ausdrücken lassen. Es muss auch zugegeben werden, dass die musikalische Gestaltung an sich zu manchen Modifikationen des Ausdruckes Anlass geben kann. Ueberhaupt wird aber der Charakter einer Musik immer vielmehr im Komplex des Ganzen, als in der Betonung einzelner Phrasen ausgesprochen sein. —n.

Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. *Christian Heinrich Rinck*, gewesener Kantor, Hoforganist und Kammermusikus in Darmstadt, herausgegeben von *J. Fölsing*. Erfurt, Langensalza und Leipzig, Verlag von *Gotth. Wilh. Körner*.

Der Verfasser schreibt über einen schätzbaren dahingegangenen Musiker, der als Organist und Komponist für sein Instrument sich einen mit Recht geachteten Namen erworben hat. Grosse Dinge erfährt man freilich nicht, wozu das anspruchslose Leben des Mannes keinen Stoff bot. Der Verfasser behandelt Manches wichtig, woran der Welt nicht viel liegen kann, z. B. die Berichtigung des Irrthums, dass *Rinck* den Ruf als Stadtorganist nach Giessen nicht 1790, sondern gegen das Ende des Jahres 1789 erhalten hat. — Interessanter ist die Angabe des Gehaltes, den er daselbst empfangen: 30 Gulden jährlich vom Staate und 20 Gulden von der Stadt Giessen! Ueber die Besoldungen der Musiker und namentlich der Organisten wird die Nationalversammlung zu Frankfurt wohl nicht in Zorn gerathen, denn viel besser, als es 1790 war, ist es auch heute noch nicht. — Der Verfasser redet übrigens zu viel mit fremden Zungen; der grösste Theil seines Büchleins besteht aus Journalcitaten. Später droht es gar in einen Musikkatalog überzugehen, was den Leser indessen nur als ein vorübergehender Schreck überfällt.

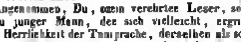
Seite 60 bringt ein Curiosum seltener Art. Daselbst heisst es: „Der Organist war sonderbarer Weise zugleich Balgtreter.“ Wahrhaftig sehr sonderbarer Weise. Wie der Mann es angefangen hat, vor der Orgel zu sitzen und zu spielen und hinter der Orgel zugleich sich selbst die Bälge dazu zu treten, ist ein Ding, das einer deutlicheren Auseinandersetzung werth gewesen wäre.

Der Verfasser hat mit wohlwollender Seele geschrieben. Einen grossen Aufwand von Geist und Mühe hat er nicht dabei gehabt. Immerhin wird es aber den Musiker interessiren, das stille, treue Leben eines anspruchslosen Menschen und tüchtigen Künstlers an sich vorüberziehen zu sehen, und gerade in einem Augenblicke, wo die aufgestandene Welt einen solchen einfachen Lebensgang, eine so ruhige Existenz kaum noch, wenigstens auf längere Zeit, zu erlauben geneigt zu sein scheint. —e.

Aphorismen über Musik, von Amadeus Autodidaktos. Leipzig, in Kommission bei *C. A. Klemm*. 1847. 8. XVI und 352 S.

Lux longe alia est solis atque lychnorum. *Cic.*

Unsere Zeit ist eine Zeit des Widerspruches und der Widersprüche. So im öffentlichen Leben, wie in der Wissenschaft und Kunst. Eine unbegrenzte Skepsis hat sich aller Gemüther bemächtigt und die Kritik es übernommen, in ihrem ganzen Bereiche einen umfassenden Läuterungs- und Reinigungsprozess anzubahnen. Altverjährtes, als unbrauchbar Erkanntes beseitigen, Polterkammern rostiger Vorurtheile sprengen und säubern zu helfen, um Richtigerem, Besserem Raum zu verschaffen, ist unbedingte Pflicht eines Jeden, der die hohe Bedeutung von Wissenschaft und Kunst begriffen, dem beide am Herzen liegen. Solch' Unternehmen und Thun ist ein löbliches. Weg mit dem unnützen Plunder, und falle denn hin, was da wolle! Es ist kein Schade, nur Vortheil! Wo aber ein selbstgefälliges Mitmachenwollen sich Geltung zu verschaffen sucht, ein wirklich Brauchbares in Ermangelung eines Besseren einzig und allein als Verwendbares über den Haufen zu rennen, ohne im Stande zu sein, auch nur im Entferntesten den erforderlichen Ersatz dafür bieten zu können, da ist es eine zweite Pflicht, solchem Beginnen in den Weg zu treten, um so mehr, wenn aus dem ganzen Gebahren des Reformators es klar hervorgeht, dass ihm Grundlage, Konstruktion und Zweck des Gebäudes, an welches er die zerstörende Hand zu legen unternimmt, entweder gänzlich unbekannt seien oder, was vielleicht noch schlimmer



ist, von ihm ignorirt werden, um Unbefangene desto leichter täuschen zu können.

Nicht erst seit gestern ist es eingesehen und begriffen worden, dass unter allen Künsten die einzige Musik es ist, deren Hauptprinzipien einer wissenschaftlichen Begründung bis jetzt gänzlich ermangeln. Das Unvollständige, Schwankende des Systems, welches ohne Basis oder Ausgangspunkt dastehend, gewissermaassen nur ein Konglomerat von Regeln bildet, die, der Erfahrung und Praxis entnommen, grösstentheils immer nur eine konkrete, selten nur eine allgemeine Giltigkeit beanspruchen können, ferner die dadurch so häufig entstandenen, oft unlösbaren Zweifel und Missverständnisse, alles Das hätte schon längst nachdenkenden Denkern Veranlassung gegeben, ihre Aufmerksamkeit auf die Mängel unserer Musiklehre zu richten. Daher die Menge der verschiedenartigsten Theorieen, deren bessere jedoch höchstens den Vorzug grösserer Einfachheit in Anspruch zu nehmen berechtigt sind, dadurch aber gerade den Mangel eines soliden Fundamentes um so stärker hervortreten lassen.

Die bisherige Unmöglichkeit der Abhülfe dieses Mangels war denn auch die unverhehlbare Ursache, weshalb die Philosophie von je her den rationellen Theil der Musik als ein *Noli me tangere* betrachtete. Wirklich drollig ist es, zu sehen, wie die spekulativsten Köpfe aller Jahrhunderte, so wie sie bei der Musik ankommen, sich winden und drehen und entweder unter leichter Entschuldigung oder mit griesgrämigem Gesichte und ähnlichem Schelten rasch darum herumgehen. War es doch eben dieser mit dem ersten Auftreten unserer Kunst wohlerkannte Mangel, welcher schon vor länger als zweitausend Jahren Grund und Ursache des berühmten, immer noch ungeschlichteten Streites der Harmonisten und Kanoniker abgab, eines Streites, der anscheinend in unserer Zeit auf's Neue hervorzubrechen droht; nur dass die Elemente jetzt mehr vermischt, die Motive weniger lauter sein mögen. So sind wir nun freilich im Gebiete rationeller Technik um keinen Zoll breit weiter vorgerückt, als das graue Alterthum, dagegen aber hat sich im Bereiche der musikalischen Aesthetik, namentlich vom Standpunkte der Subjektivität und Gefühlsanschauung aus, ein so weiter Tummelplatz gebildet, dass es nicht Wunder nehmen muss, wenn wir von hier aus die heterogensten Ansichten aller Art auftauchen und sich geltend machen sehen. Hätte es übrigens blos dabei sein Bewenden, so liesse sich im Allgemeinen nicht viel dagegen sagen, aber unsere modernen Pseudo-Aristoxenianer, anstatt, wie ihre ächten Vorgänger, klar und bestimmt in der — wenn auch subjektiven — Weise der Anschauung, anstatt ehrlich und treu im Ausspruche derselben zu sein, haben es zwar für zweckmässig gehalten, die Anwendbarkeit abstrakter Wissenschaften auf unsere Kunsttheorie rein hinwegzuläugnen, ergehen sich aber nichtsdestoweniger gar gern im Gebiete objektiver Anschauung und benutzen zu ihren eigenen Zwecken von der geschmähten Wissenschaft dennoch gerade so viel, als ausreicht, um den Grund und Boden, auf welchen sie zu stellen sich beabsichtigen, erst einigermaassen zu ebnen, den Weg, welchen sie betreten wollen, anzubahnen. Ist dies aber geschehen, so wird der ganze Wissenschaftsplunder flugs verächtlich bei Seite geworfen, um ästhetisirenden, oft in den geheimsten Boudoirs überschwänglicher Mystik und Symbolik koncipirten Ideenembryonen einen Tummelplatz für ihre selten mehr als ephemere Existenz zu gestatten. Dass jene Herren auf diesem Wege schon von Haus aus mit sich selbst in den ärgsten Widerspruch gerathen, darum sind sie in der Regel auf die liebenswürdigste Weise gänzlich unbekümmert. Erreichen sie doch ihrer Meinung nach den doppelten Zweck, allerlei Schönes, ja Neues, Geistreiches sagen zu können, ohne die Verbindlichkeit zur Rechtfertigung auf sich zu laden und demungeachtet ihren Ansichten und Behauptungen anscheinend das Gepräge objektiver Unumstösslichkeit zu geben.

Wir haben es hier mit einem Werke zu thun, dessen Verfasser, ein Autodidakt, wie er sich nennt, neben manchen guten Gedanken auf dem Wege der verneinenden Kritik ein System anzubahnen versucht, welches nichts weniger bezweckt, als die gesammte Lehre der musikalischen Technik rund weg — *in totum et tantum*, pflegte mein seliger Rektor zu sagen — über den Haufen zu stürzen. An die Stelle will er — ja, was denn?

Der Verfasser scheint es noch nicht genau zu wissen, wenigstens lässt er uns vorläufig ein Geheimniss ahnen, welches erst später unter günstigeren Umständen offenbart werden solle, aber er gibt doch die Hauptbestandtheile, Ausgangs- und Endpunkt seines neuen Evangeliums: eine neue Notenschrift oder richtigere Schreibweise, und eine eben so neue Anleitung zur Komposition! Erstere sieht so aus:

c. des. d. es. e. f. ges. g. as. a. b. h. c.

Letztere lautet in der Hauptsache nach des Verfassers eigenen Worten also:

„Angenommen, Du, mein verehrter Leser, seist noch ein junger Mann, der sich vielleicht, ergriffen von der Herrlichkeit der Tonsprache, derselben als schöner Kunst widmen möchte, so erlaube ich mir, Dir einen wohlgemeinten freundlichen Rath zu ertheilen; befolgst Du diesen, so wird sich Dir in nicht zu langer Zeit, gleichsam von selbst und ohne Dein besonderes Zuthun, ein Leitfaden offenbaren, welcher, wenn Du ihn *cum grano salis* erfassest, Dich sicher genug leiten und Dir eine musikalische Grammatik entbehrlich machen wird.“

„Suche in irgend einer guten Stunde, wo Dich angenehme, heitere Empfindungen durchströmen, diese irgend durch eine Melodie musikalisch auszudrücken, und schreibe Dir diese Melodie sogleich in Noten auf.“

„Singe oder spiele auf einem Instrumente diese Melodie wenigstens in den fünf Haupttempi. Beobachte dabei jedesmal genau, wie sich mit dem veränderten Tempo auch jedesmal der melodische und metrische Accent, so wie auch der Ausdruck der Melodie verändert. Versetze dann diese Melodie in alle die verschiedenen gebräuchlichen Taktarten und beobachte fortwährend dabei

Digitized by Google

den oft gänzlich verschiedenen Accentausdruck und folglich veränderten Charakter, welchen die Melodie dabei annehmen wird."

„Nimm zum Gesange dieser Melodie gleich ein kleines Gedicht; ein möglichst einfaches und allgemein gehaltenes ist dazu am Besten, z. B. eine sogenannte Canzonetta d'amore oder Liebesgedicht."

„Bist Du der italienischen Sprache auch nur einigermassen mächtig, so nimm dazu eine einfache kleine italienische Canzonetta; wo nicht, so findest Du auch bei den deutschen Dichtern reichliche Auswahl ähnlicher Gedichte von gleichem Inhalt und Charakter, z. B. Sie ging zum Sonntagstanze u. s. w." (*)

„Erdenke Dir nun zu dieser Melodie eine zweite, um dieselbe zu begleiten, und verfahre mit diesem Duett gerade eben so, wie vorher mit Deiner einstimmigen Melodie. Erdenke Dir eine dritte und verfahre mit Deinem Terzett, wie vorher, dann eine vierte, dann eine fünfte, dann eine sechste, dann eine siebente, endlich auch eine achte, womit Du ein Octiphonium hast, und auch mit diesem verfahre wie bisher."

„Hast Du dieses Alles mit Lust und Liebe zur Sache vollbracht und ist Dir das Ganze auch nur einigermassen leidlich für das Ohr gelungen, so sei versichert, dass Du Dir bereits für den Anfang eine recht hübsche praktische Anschauung von der Wirkung des Tempo, der Taktarten, der charakteristischen Bewegung, des metrischen und melodischen Accentausdruckes und auch von dem wechselnden rhythmischen Ausdrucke erworben hast. Vergleiche nun diese Deine eigene Komposition mit ähnlichen Kompositionen *Mozart's* und der älteren italienischen Meister, wie z. B. *Cimarosa*, *Cherubini*, *Righini*, *Paesiello* etc. etc. und suche von diesen zu lernen, was Dir noch fehlt. Fahre mit dergleichen praktischen Uebungen fort und Du wirst sehen, welche Fortschritte in nicht allzulanger Zeit Du machen wirst, wie Dir nun melodische Tonfolgen, als Ausdrucksmittel Deiner Empfindungen, gleichsam von selbst zuströmen."

„Bist Du so weit, dann mache einmal eine strenge Fuge und einen strengen Kanon, um die mechanische Fabrikation derselben selbst näher kennen zu lernen. Dir abzurathen, mehrere derselben zu machen, um Deinen naturgemässen Sinn für schöne Melodie nicht abzustumpfen oder durch dergleichen fortgesetzte Uebungen abzutödten, brauche ich wohl kaum, denn auf dem Standpunkte, wo Du jetzt angekommen sein wirst, wird Dir wohl schon von selbst alle Lust vergangen sein, dergleichen Produkte des doppelten Kontrapunktes zu schaffen."

Wir haben absichtlich das obige Resumé mit des Verfassers eigenen Worten gegeben, um uns vor dem Vorwurfe möglichen Missverstehens sicher zu stellen und weil wir selbst immer noch einen leisen Zweifel gehegt haben, ob nicht das ganze Werk eine mit Vorsatz antidatirte derbe Satire auf unsere jetzigen Musikzustände, ein Pendant zu den vor mehreren Jahren erschienenen berühmten und berüchtigten *Herschel*'schen Entdeckungen im Monde sei; aber — aber — die Firma „Autodidaktos!"

Das bekannte, sich auch hier findende, in sehr behaglichem Selbstgefühle sich blähende Gebahren dieser Schriftstellerspecies veranlasst uns, unsere anfängliche Privatmeinung vorläufig ruhig *ad acta* zu legen und das in Rede stehende Werk zu nehmen, wie es sich gibt.

Alle Lehre und alles Lernen, wodurch bisher dem angehenden Musiker so manche verdriessliche Stunde bereitet wurde, fällt, wie man sieht, von nun an hinweg. Kein Ton- und kein komplicirtes Notensystem: Beides taugt nicht; keine Harmonie- und Akkordlehre: sie sind falsch; keine Kompositionslehre: sie ist nichts nütz! Der Schüler lerne das obige Diagramm des Verf., setze sich nun ohne Weiteres hin und komponire frisch und fröhlich 1-, 2-, 3- bis 8stimmig, mache eine Fuge, item einen Kanon, vergleiche sodann nun ältere Meisterwerke mit den seinigen und — der Komponist ist fix und fertig!

Bereits in der Vorrede beginnt Autodidaktos seinen Feldzug gegen das bisherige System. Es sei ein Irrthum, sagt er, wenn man glaube, es lasse sich in der Musik, als Wissenschaft betrachtet, nichts beweisen, also mit derselben nichts anfangen. Es sei ferner ein Irrthum, wenn man glaube, ohne die Harmonielehre gründlich studirt zu haben, nicht im Stande zu sein, die Regeln der musikalischen Satzkunst gehörig zu würdigen und zu erklären.

Die Musik selbst, die wahre Tonsprache, die romantischste aller Künste, sei unschuldig an diesem Irrthume, sie könne nicht dafür, dass ihr eigenthümlicher Geist von der gelehrten Pedanterie nicht begriffen wurde. Sie haben ihre Naturgesetze und daraus abzuleitende Regeln. Die Kunst aber sei frei, das heisst, sie solle und dürfe keinem anderen Gesetze gehorchen, als ihrem eigenen.

Nun fragen wir: ist in einem Dutzend annähernd ganz unschuldiger Zeilen jemals wohl ein tollerer Widerspruch zu Tage gefördert? Wenn, wie der Verf. behauptet, es ein Irrthum sei, dass die Musiklehre der wissenschaftlichen Grundlagen ermangele, wenn sie ferner, wie der darauf folgende Gemeinplatz es ausspricht, ihre eigenen Gesetze und daraus hervorgehende Regeln habe, wodurch will er es rechtfertigen, dass er in seinem Werke alle Gesetze und bisherigen Lehren hohnlachend zum Fenster hinauswirft? Wie will er die Behauptung rechtfertigen, man könne, ohne die Harmonielehre zu kennen, die Regeln der musikalischen Satzkunst gehörig würdigen und erklären? Enthält erstere denn irgend etwas Anderes als den Sammelplatz dieser Regeln? Wie will er es rechtfertigen, wenn er zum Schlusse die Lehre gibt, der angehende Kunstjünger solle alle und jede Produkte der Kunst nur so ohne Anleitung und Studium aus dem Aermel zu schütteln versuchen, die Geheimnisse derselben würden schon von selbst sich offenbaren? Die sich schon hier manifestirende Begriffsverwirrung, namentlich das Verwechseln der Technik mit der Kunst, bildet den Grundzug des ganzen Werkes, in welchem wir Gemeinplätze und längst bekannte und erkannte Sachen mit Salbung und Ostentation als Wunder welch' neue Entdeckungen vorgetra-

gen finden, und woran sich sodann alles Grundes ermangelnde, allenfalls auf leere Insinuationen und ungerechtfertigte Voraussetzungen sich stützende Behauptungen knüpfen. So z. B. thut der Verf. sich viel darauf zu Gute, dass er die Akkorde als Bruchstücke mehrstimmiger Melodie betrachtet. Kann nun diese Ausdrucksweise überhaupt nur beim wirklich mehrstimmigen Satze Platz greifen, so ist sie im Grunde denn doch nichts weiter, als eine Variante des alten vagen und, weil zwecklos, immer ohne Resultat durchgefochtenen Streites, ob Harmonie oder Melodie die Grundlage, Ursache, Hauptsache sei oder wie man sonst, um eine und dieselbe Idee zu bezeichnen, sich ausgedrückt haben mag, wobei von jeher die Streiter gänzlich die Relativität des Gesichts- und Anschauungspunktes ausser Acht liessen und sich darüber in Zungendreschereien ergingen, ohne zu bedenken, dass die Sache ein und dieselbe sei und bleibe und Melodie und Harmonie in unzertrennbarem Zusammenhange stehen.

Wer ein neues Musiksystem zu begründen unternähme, müsste ein solches vor allen Dingen mit einer gehörigen rationellen Basis, der wir bis jetzt noch entbehren, zu versehen im Stande sein, sonst dreht er sich immer, höchstens in veränderter Ausdrucksweise, um das alte bisherige, der Erfahrung entnommene, und kann auf Neuheit keinen Anspruch machen, oder er wird, wie unser Verf., Widersprüche und Unsinn zu Tage fördern.

(Beschluss folgt.)

FEUILLETON.

Das preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten beabsichtigt eine neue Organisation der Kunstangelegenheiten und fordert demgemäss zur Einsendung von Vorschlägen hierüber auf. Alle Zweige der Kunst, auch die musikalische und dramatische, sind darunter mitbegriffen, und es handelt sich z. B. auch um die zweckmässige Einrichtung der Schulen für die verschiedenen Zweige der Kunst, sowie um die Art der Förderung vorzüglicher Talente, Ausführung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen, volksthümlichen Interesse u. s. w.

Nach einem Beschlusse der Direktion des Theaters an der Wien soll die Oper an dieser Anstalt ganz aufhören.

Die Festoper, mit welcher man in Frankfurt a. M. das Eintreffen des Reichsverwesers Erzherzogs *Johann* feierte, war *Weber's* Oberon. — In Hamburg wurde auch eine Feier zu Ehren der Wahl im Theater veranstaltet; nach *Weber's* Jubelouverture und einem Prologe gab man — die Puritaner.

Das französische Ministerium des Innern legte der Nationalversammlung einen Gesetzentwurf vor, wonach der grossen Oper in Paris (Théâtre de la nation) ausser den im Budget dafür bereits ausgeworfenen 830,000 Francs noch 170,000 Francs bewilligt werden sollten; ferner 560,465 Fr. zur Unterstützung der übrigen Theater, worunter 65,916 Fr. für die komische Oper. — Die Vorschläge wurden von der Nationalversammlung bewilligt, und ausserdem noch 200,000 Francs zur Unterstützung der Künstler. Aus der Debatte ergab sich, dass in Paris wenigstens 100,000 Personen durch die Theater beschäftigt werden und dass der durch die Theater veranlasste Geldumsatz sich auf 30 bis 35 Millionen Francs beläuft. — Uebrigens sind die seit der letzten Revolution geschlossenen Theater am 17. Juli wieder geöffnet worden.

In Leipzig gastirt jetzt die Sängerin Frau von *Vautier* aus Pesth mit ziemlichem Beifall.

In Hamburg ist der überhaupt als gediegener Musiker, wie auch als ausgezeichneter Klaviervirtuose bekannte Herr *Schaller*, bisher Organist an der dortigen englischen Episkopalkirche, zum Organisten der St. Katharinenhauptkirche erwählt und die erledigt gewesene Stelle somit auf würdige Weise wieder besetzt worden.

Vor zwölf Jahren wurde in den Ostseeprovinzen das erste „Düna-Musikfest" auf Anregung des Herrn von *Schwedersky* gefeiert und der Ueberschuss zum Besten einer die Tonkunst in den Ostseeprovinzen fördernden Anstalt zinsbar angelegt. Jetzt veranstaltet das *Holländer*'sche Institut in Birkenruhe bei Wenden (Livland) ein zweites allgemeines Ostseeprovinzen-Musikfest, welches von den Lehrern und Zöglingen dieser Anstalt im Vereine mit vielen anderen Musikern und Musikfreunden im Aathale gefeiert werden soll. (Sign. f. d. m. W.)

In Riga wurde am Charfreitage *Mendelssohn's* Elias unter der Direktion des städtischen Musikdirektors *Löbmann* zum Besten der Musiker-Wittwen und Waisen mit allgemeinem Interesse aufgeführt.

Die N. Berliner Mus. Zeitung theilt über die Sängerin *Luise Schlegel-Köster* folgende biographische Notizen mit: *Luise Schlegel* wurde am 22. Februar 1823 zu Lübeck geboren. Ihren ersten ordentlichen Musikunterricht erhielt sie von *Pohlenz* in Leipzig im Jahre 1837, und bereits im Winter 1837—1838 sang sie in den dortigen Gewandhausconcerten, machte auch ihre ersten theatralischen Versuche. Im September 1838 wurde sie am Theater engagirt. Im Mai des folgenden Jahres gastirte sie in Berlin und wurde daselbst angestellt, trat jedoch nachher wieder zurück. Im December 1840 nahm sie ein Engagement in Schwerin an, wo sie bis März 1846 blieb; nachher hat sie an verschiedenen Bühnen, namentlich wieder in Berlin, Gastrollen gegeben. Nach ihrer Verheirathung mit dem Dichter *Hans Köster* wurde sie im August 1844 in Bremen am Stadttheater angestellt, musste sich aber aus Gesundheitsrücksichten eine zweijährige Ruhe und Bühnenferne gönnen. Im Oktober 1847 kehrte sie nach Berlin zurück, wo sie auf acht Monate engagirt wurde.

Das in der vorigen Nummer der Zeitung besprochene Concert zum Besten der brotlosen Arbeiter in Leipzig hat einen Reinertrag von 109 Thlr. 16 Ngr. 6 Pf. geliefert.

In Bergamo soll dem „Könige der Tenore" *Rubini* ein Marmorbildniss auf dem Marktplatze errichtet werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. *Lobe*.

Ankündigung.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:
Jos. Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe.
Heft 5. Subscriptionspreis 1 Thlr.
(Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen noch Subscription an.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ed by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. Nr. 32. 1848.

Inhalt: Tonkünstlerversammlung. — *Nachrichten.* — Der Violinspieler *Apollinary von Kontski* in Leipzig. — *Recension.* — Aufforderung. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Tonkünstlerversammlung.

Replik an Herrn *Brendel.* (S. Zeitschr. f. Musik, Nr. 43, 45, 47 d. J.)

Von *F. Hinrichs.*

(Breslau.)

Noch auf Eines will ich hier aufmerksam machen. Ich konnte hier zugeben, dass wahrhaft herrliche Reden gehalten und die lebendigsten Debatten geführt seien, und dennoch mit vollstem Rechte behaupten, dass damit die Form einer allgemeinen Tonkünstlerversammlung nicht gerechtfertigt wäre. Will man die *Versammlung* kritisiren, so kann man nur die Erfolge der *Versammlung* berücksichtigen. Hätten also die Klavierlehrer begeisternd über ihre technischen Fragen gesprochen und die Orgelkundigen eine gewisse Lösung der Orgelprüfungsfrage gefunden, so würde immer nur ihnen Anerkennung gebühren, die übrigen Tonkünstler waren *Zuhörer*, aber nicht Theilnehmer der Debatte gewesen und ihre Zuziehung nicht mehr zu begreifen, als bei unbedeutenderen Leistungen der einzelnen technischen Kreise. Es ist dann immer nur eine Wirksamkeit für jene Fraktionen, die ich nie angefochten habe, aber noch lange keine für die *allgemeine* Versammlung ermittelt, worum es sich lediglich handelt. Die etwaige Anregung, die die *Zuhörer* auch hier finden mögen, rechtfertigt ihre *Zuziehung* als *Mitglieder* nicht, man streut den Leuten offenbar Sand in die Augen, wenn man sie als Mitthätige anerkennt, während sie blos Objekte der Bewegung sind. Ein Beispiel spreche auch hier. Sollte unsere Nationalversammlung eine deutsche Verfassung nicht zu Stande bringen, also ihren *Zweck* verfehlen, so würde die Kritik sich unmöglich mit den einzelnen schönen Reden und der Anregung, die daraus die Einzelnen mit nach Hause genommen haben könnten, zu trösten wissen. Eine Versammlung rechtfertigt ihre Existenz nur dadurch, dass sie ihrem Zwecke entspricht, alles Uebrige ist sehr beiläufig.

Herr *Br.* sieht nun wohl, dass seine Vertheidigung, in der er die einzelnen Leistungen zu halten sucht, gegen diese Sätze gar Nichts sagt. Er spricht da viel von Rücksichten der Billigkeit, von Anfängerschaft u. dgl. Kurz, er appellirt an das Gefühl, wo ich einfache Schlussfolgerungen geltend mache, über die er, als Sophist, hinwegschlüpft. Er beweist, dass die Dinge sich so gut machten, als es die Umstände erlaubten, er recurrirt auf die den Einzelnen gewordene Anregung — dagegen habe ich gar nicht gesprochen. Warum beruft er nicht alle acht Tage eine Versammlung? Irgend eine Anregung, ein paar leidliche Einfälle werden sich immer auftreiben lassen, und schlechter, als es die Umstände gerade fügen, wird das Ding nie ausfallen.

Herrn *Br.* hat ferner der Ton meiner Beurtheilung nicht gefallen. Dies führt mich auf einen der Widersprüche, in die sich Sophisten so leicht verwickeln. Er weist mich namentlich in Betreff des *Griepenkerl*'schen Vortrages recht unsanft zurück. Herr *Griepenkerl* sei ein Ultra, wie wir sie zur Herausarbeitung von Parteigegensätzen gerade brauchten, ein lebendiges Naturell, das im Laufe der Rede von seiner eigenen Begeisterung leicht zu Paradoxieen mit fortgerissen werde. Solchen Leuten dürfe man durch unfreundliche Vorwürfe über diese Paradoxieen nicht die Lust nehmen, wieder so anzuregen, man dürfe kein Gezänk über Kleinigkeiten (nämlich das Wesen der Oper!) erheben u. s. w., kurz, man müsse sehr glimpflich mit ihnen verfahren. Warum lässt denn Herr *Br.* diese Rechtswohlthaten, die er den Ultras bewilligt, mir nicht zu Theil werden? Oder bin ich in dieser Streitfrage kein Ultra? Ich erkläre mich feierlich dafür! Mehr als paradox bin ich doch auf keinen Fall gewesen, und warum zankt denn Herr *Br.* über die Einzelfragen mit mir und geht nicht auf meine allgemeine Begründung ein? — Ich beklage mich keineswegs hierüber, weil ich hier ein Ultra bin und die Ultra's mit Niemand (Herr *Griepenkerl* z. B. mit der Geschichte) zart umspringen. Ein Ultra nimmt dergleichen ruhig hin, und auch an Herrn *Griepenkerl*'s Stelle würde mich an der ganzen Geschichte Nichts verdriessen, als die schulmeisterliche Protektion, die ihm Herr *Br.* von der Höhe seines über den Parteien schwebenden Standpunktes, trotz seiner Paradoxieen, mit Rücksicht auf sein anregendes Wesen gnädigst ertheilt hat.

Als Ultra gehe ich auch leicht über einen anderen Punkt weg. Herr *Br.* hat nämlich meine Motive ver-

sächtigt, meinen Aufsatz in Zusammenhang mit einer — mir übrigens unersichtlichen — schiefen Stellung der Allg. M. Ztg. zu seinem Unternehmen gebracht. Ich erkläre mich für völlig unabhängig von jeder Parteiansicht irgend welcher musikalischer Zeitschrift*) und bitte, mich doch für meine Auslassung allein verantwortlich zu machen, da ich sie mit meinem Namen vertreten habe. Was *meine* Motive betrifft, so habe ich sie schon früher klar genug angedeutet; — präcis ausgesprochen, sind sie folgende. Die Selbstgefälligkeit des Referates über die Tonkünstlerversammlung, sogar einige directe Aeusserungen in diesem Sinne (man lese die Schlussworte und die „Neuigkeit" S. 120 v. J.) veranlassten einen Angriff blos deshalb nicht, weil sie unschuldig und zugleich sehr menschlich erschienen. Als aber Herr *Br.* nach längerer Zeit mit Zuversicht den Unternehmen ganz im alten Sinne wieder aufgriff, als es sich um weitere praktische Schritte handelte, da schien es angemessen, auch einmal eine andere Ansicht mit vieler Zuversicht laut werden zu lassen. Hiermit dürfte auch das „spät", woran Herr *Br.* so pathetisch anknüpft, motivirt sein.

Nun aber und endlich zu dem Wichtigsten, zu den Zugeständnissen des Herrn *Br.*, „dass abgesehen von der subjectiven Bedeutung der Versammlung für die einzelnen Mitglieder die allgemeinen Resultate derselben weder für den Beobachter, noch auch für die objective Gestaltung der Kunstzustände befriedigend gewesen." Es sei ein Versuch ohne in's Leben greifende Resultate, es sei auch jetzt nicht zu garantiren, dass das *Begonnene* zu entsprechenden Resultaten führen werde. Vortrefflich! viel mehr hatte ich auch nicht behauptet, und hätte Herr *Br.* nur jene Ansicht früher ausgesprochen oder nur bestimmt angedeutet, so hätte ich wahrscheinlich ganz geschwiegen.

Indess, Herr *Br.* ist ein Sophist, darum sehe man sich mit ihm und darum sehe auch er sich mit sich selbst vor. Es ist mit jenem Zugeständnisse eine sonderbare Sache; er gibt es ab mir gegenüber, nachdem ich namentlich auch die einzelnen Leistungen angefochten habe; er gibt zu, sie seien nicht befriedigend gewesen; ein Weilchen hinterher geräth er aber in einen grossen Eifer, mich überspannt ungerecht zu finden, und widerlegt alle meine Ausstellungen auf's Glänzendste, weist wenigstens meine Anforderungen als ungerecht, auf Mangel an Kenntniss der Umstände beruhend, als unbillig zurück. Er beweist, dass die Leistungen so waren, wie sie nach den Umständen sein konnten. Im weiteren Verlaufe wird er immer wärmer und zeigt, dass die Versammlung etwas ganz Anderes, als alles Bisherige, ja dass sie etwas Grosses und Schönes gewesen. Und da soll der billig denkende Beobachter nicht befriedigt, da soll keine Wirkung auf die Kunstzustände erfolgt sein? Diese Widersprüche vereinige, wer will und kann. Herr *Br.* nimmt mit der einen Hand, was er mit der anderen gegeben hat, oder er hat am Schlusse seiner Entgegnung nicht mehr gewusst, was er im Anfang geschrieben hatte, oder — hier komme ich auf den ärgsten Vorwurf. Mein Tadel kann unbegründet, der Erfolg der Versammlung aber dennoch aus *anderen* Gründen nicht befriedigend gewesen sein, so könnte mir noch Herr *Br.* erwidern. Wäre es aber dann nicht seine Sache gewesen, diese anderen Gründe und die Mittel, sie künftig zu beseitigen, jetzt darzulegen? Offenbar. Herr *Br.* hat also entweder sich selbst widersprochen oder das Wesentlichste, das, was die Sache allein fördern konnte, für sich behalten; er wähle selbst zwischen beiden Alternativen. Vorläufig scheint es, dass ihn seine alte Zuversicht noch nicht verlassen hat, er *glaubt* an sein Project und beruhigt sich dabei, dass mit der Zeit sich Etwas daraus bilden werde. *Wie* er damit zu befriedigenden Resultaten zu gelangen gedenkt, hat er jedenfalls noch nicht ausgesprochen.

Zum Schlusse noch einige Worte über einige Einzelnheiten; dies lediglich zu dem versprochenen Nachweise, dass man stets Pointe gegen Pointe setzen kann, dass aber die Manier des Herrn *Br.* völlig dazu untauglich ist, diesen Streit zu einer Entscheidung zu bringen.

Die Fälle, von denen Herr *Br.* selbst zugegeben hat, dass sie eigentlich nicht vor die Versammlung sondern vor engere Kreise gehörten, dass nur solche sich dabei betheiligen konnten, übergehe ich. Mein Tadel ist mit diesem Zugeständnisse völlig gerechtfertigt, die *Versammlung* hat hier Nichts leisten *können*, weil sie den Stoff nicht beherrschte.

Es war nun kein Seitenhieb auf Herrn *Br.*, wenn ich erwähnte, nur die Eröffnungsrede habe sich mit dem Allgemeinen beschäftigt: das ist vielmehr die völlig berechtigte Eigenschaft aller Eröffnungsreden, und wenn Herr *Br.* sich förmlich deshalb entschuldigt, so hat er mich und seine eigene damalige Stellung missverstanden. Ebenso würde sich Herr *Br.* sehr irren, wenn er glaubt, dass ich auf einige Ansichten, in Betreff deren er die Priorität für sich in Anspruch nimmt, als von ihm aufgestellt, besonderes Gewicht legte. Es genügt mir völlig, dass gegen diese Ansichten bei der ersten Versammlung verfahren worden ist, und Herrn *Br.*'s Zustimmung verdoppelt nur den geäusserten Tadel. Wenn er diese Ansichten hatte, warum berücksichtigte er sie nicht bei der Ausführung? Will Herr *Br.* übrigens *die* Sektionen berufen, von denen ich sprach, so wird das Ding offenbar äusserst spasshaft werden. —

Die Vernachlässigung der älteren Musik hatte ich als einen *thatsächlichen* Uebelstand bezeichnet, dem nur *thatsächlich*, nie aber durch Reden und Debatten abzuhelfen wäre. Herr *Br.* belehrt mich nun, dass selbst unter den Musikern nur äusserst wenige den hohen Werth der alten Musik einräumten und dass deshalb die Besprechung gerechtfertigt sei. Immerhin ich habe sie nur für resultatlos erklärt und damit doch wohl Recht gehabt. Denn glaubt Herr *Br.* selbst durch die vorbereitetste Rede Skeptiker von dem bestrittenen Werthe zu überzeugen, Leute, die, wie er selbst sagt, die fraglichen Sachen gar nicht kennen? Wer auch immer die alte Musik verkennen mag, er wird nur durch

---

*) Weshalb ich auch die der Allg. M. Ztg. gemachten Vorwürfe gänzlich übergehe.

sie selbst, nie auch durch den beredtesten Advokaten dafür zu gewinnen sein. Es ist aber eine Thatsache, denen gegenüber Reden völlig machtlos bleiben.

In Betreff des *Golbeck*'schen Antrages verlangt Herr *Br.* bessere Vorschläge — sehr unbillig, da ich eben ausgeführt habe, es gebe *kein* Mittel gegen das Verkennen des Talentes. Was kann ich dafür, dass die Versammlung das Kraut gesucht hat, das gegen den Tod gewachsen ist? soll ich ihr helfen? Uebrigens bin ich ein Ultra und theile deshalb Herrn *Br.*'s empfindsame Ansicht nicht, die Anzeige der ungedruckten Kompositionen lohne schon, wenn auch nur ein gutes Werk dadurch dem Dunkel seiner Geburt entzogen werde; mir kommt es auf eins mehr oder weniger wirklich nicht an, zumal schon so viele ältere gute Sachen, die gedruckt aber auch vergessen sind, erst wieder in ihre Rechte einzusetzen sind.

Bei den französischen Titeln hat sich Herr *Br.* etwas überstürzt, was vielleicht seinem Patriotismus, gewiss aber nicht seiner Logik Ehre machen dürfte. Er erzürnt sich über die „Bagatelle" und macht mich auf den grossen Unterschied von Messieurs und Citoyens aufmerksam. Dieser Unterschied ist allerdings so gross, dass er auf die Titelfrage nicht passt, wo mit den französischen Worten genau dasselbe ausgedrückt wird, was die deutschen sagen würden. Aber — fährt er fort — eine kräftige nationale Gesinnung werde nicht eher bei den Tonkünstlern allgemein sein, als bis dieses Unwesen beseitigt sei. Umgekehrt wird ein Schuh daraus! Die französischen Titel werden sich vielleicht beseitigen, wenn die Tonkünstler nationale Gesinnung gewonnen haben. So lange dies nicht der Fall, bleibt die Reform der Titel eben eine Bagatelle. Sollte aber Herr *Br.* glauben, diese Reform könnte von wesentlicher Einwirkung auf die Gesinnung der Tonkünstler sein, so hat er offenbar eine viel schlechtere Meinung von ihnen, als ich in meiner Bitterkeit je geäussert habe.

Die Nachdrucksangelegenheit entzieht sich ihrer Natur nach den Beschlüssen der Versammlung, sie fällt, will man anders wirklich Etwas erreichen, in das Gebiet der Gesetzgebung. Hätte es hier der Weisheit der Versammlung gefallen, ein Gesetz vorzuschlagen, was allen bisherigen Begriffen von Nachdruck nicht in's Gesicht schlüge, so würde ich als Jurist dies als eine Erweiterung meiner Rechtsbegriffe am Dankbarsten aufgenommen haben. Auf diese praktische Wendung der Sache ist aber Niemand gefallen und darum das Ganze resultatlos, wenn es nicht einer der noch unermittelten Zwecke der Versammlung sein soll, erfolglose Klagen anzustimmen, wofür allerdings die bisherige Praxis sehr spricht. Man dürfte am Ende keine Note mehr abschreiben! — jede Vervielfältigung auf *mechanischem* Wege fällt aber schon jetzt unter das Gesetz.

Herr *Tschirch* hat nur anregen wollen — nein, er hat eine Frage gestellt und sie formell, im Wesentlichen aber nicht beantwortet; übrigens muss man sich nicht Aufgaben stellen, denen man nicht gewachsen ist, ein wohl unbestrittener Satz, den die Versammlung der Tonkünstler überhaupt mehr hätte beachten müssen. Herr *Griepenkerl* hat Beifall erlangt, wovon im Referate nichts steht — was thut das? Die Thatsache des Beifalls ist unbestritten, von den Motiven dürfte Herr *Br.* so wenig wissen, wie ich, wenn er deshalb nicht eine förmliche Rundfrage angestellt hat. Hat der Beifall übrigens wirklich nicht dem Inhalte, sondern dem Feuer des Vortrages u. s. w. gegolten, so wäre er mir damit nicht erfreulicher gewesen. Herr *Gr.* selbst müsste dagegen protestiren, sich so äusserlich aufgefasst zu sehen, wenn er sich anders mit seiner Ansicht identificirt.

Doch zum Schlusse, weil *diese* Streitigkeiten zu Nichts führen. Ich habe nur noch Herrn *Br.* für die grosse Errungenschaft der Theilnahme der Frauen bei der Versammlung Glück zu wünschen und für die freundliche mir gewordene Einladung zu danken. Dass ich der letzteren nicht Folge leisten kann, versteht sich leider von selbst, da ich mich zu der Streitfrage logisch zu verhalten mich bestrebt habe. Da ist es denn ganz klar, dass ich mich an einem Unternehmen nicht betheiligen kann, dem ich alle Berechtigung, alle Lebensfähigkeit absprechen muss, dass ich das nicht *positiv* fördern kann, was ich einmal nur *negativ* zu betrachten vermag.

NACHRICHTEN.

Der Violinspieler Apollinary von Kontski in Leipzig

Herr *Kontski*, ein junger Pole und einziger Schüler *Paganini*'s, hat zweimal Concert im hiesigen Theater gegeben und Furore gemacht. So oft er auftrat, zeigte sich die absolute Einheit und Einigkeit Deutschlands, denn ganz Deutschland — jede Versammlung repräsentirt es bekanntlich jetzt — applaudirte im gewaltigsten Unisono. Da gab es keine Rechte, keine Mitte und keine Linke, viele Köpfe, aber nur einen Sinn. In unserer Zeit Furore machen, ist eine andere Aufgabe, als vor hundert oder funfzig Jahren, und folglich ein anderes Verdienst. Sonderbar, dass man die Virtuosität in dem Maasse geringschätziger behandelt, je höher sie steigt; die Ursache ist, dass man ihr aufbürdet, was nur einzelnen Virtuosen zur Last fällt! Wenn die Virtuosität mit Geist und Herz verbunden vor die Menschen tritt, wird sie immer wirken und bewundert werden.

Kontski ist noch eine Eigenthümlichkeit. Worin sie besteht, kann ich in der Geschwindigkeit mit Worten nicht angeben, aber in der Empfindung wird man sich ihrer bewusst. Er ist *Kontski* und kein Anderer.

Sobald er anfängt zu spielen, fühlt man sich zunächst angenehm angesprochen durch den schönen, hellen, edlen Ton. Hierzu befähigt ihn die bewundernswerthe Ruhe und Festigkeit seiner Bogenführung. Eine einzige, lang gezogene Note von ihm kann das Herz rühren, wenn er so leise, rein und sicher unten am Frosch ansetzt, still und sanft wie der gute Mond am

Himmel seiner Geige hinauf zieht und ganz oben schwindelig hinter den Wolken verschwindet. Fängt er dann an, seine Fertigkeit zu entwickeln, so hat das Ohr aufzupassen, wenn es Alles fassen will, was ihm entgegenklingt. Was dieses jungen Mannes linke Hand greifen kann, ist zuweilen fast unbegreiflich. Man kann sich nicht denken, dass an Doppelgriffen, Trillern, Stakkato's, Arpeggien, Flageolette, Tremolo's, überhaupt allen möglichen Stricharten und Griffen irgend etwas noch zu erfinden, das er nicht auszuführen und vollkommen auszuführen vermöchte. Und dazu hat er sich ein Pizzi-Arco ersonnen, das wenigstens in dieser ausgedehnten Anwendung noch niemals dagewesen. Während nämlich die rechte Hand den Bogen in den schwierigsten Stricharten auf den Saiten herumarbeiten lässt, kneipt er mit einem Finger derselben Hand auch noch eine vollständige Pizzikato-Partie dazu durch ganze lange Passagen hin, und so klingt es zuweilen, als wenn mehrere *Kontski*'s spielten. — Und welche Sicherheit in aller seiner Fertigkeit! Wie *Tauchnitz* für einen aufgefundenen Druckfehler, kann *Kontski* für das geringste missglückte Tönchen einen Dukaten als Preis aussetzen: das schärfste Ohr wird ihn vergeblich zu gewinnen suchen. Nie hat man natürlich wohl ein vollkommeneres Stakkato gehört. Hinauf und hinab, hell und spitz, erklirren die Tönchen, und mögen sie Sprosse auf Sprosse der Leiter oder in weiteren und wildesten Prestissimo-Sprüngen sich schwingen und stürzen, nie verfehlen sie eine einzige. Im ersten Conzert musste der Virtuos die Reveille, im zweiten die Cascade wiederholen. Ob ein Mensch das aushalten kann, danach fragt das Leipziger Dacapo niemals. In dem *Paganini*'schen Karneval von Venedig wollte der Beifallssturm kein Ende nehmen. Dass der Virtuose, ich weiss nicht wie viele Male, herausgerufen wurde, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. Schade, dass Herr *Kontski* in dieser Zeit lebt und in diese Zeit gekommen. Der Unterschied zwischen ihm und *Paganini* besteht kaum in etwas Anderem, als dass dieser vor, *Kontski* erst nach *Metternich*'s Verjagung erschienen ist.

Um von seinen Kompositionen zu reden, darf man sagen, dass sie ein bedeutendes Schöpfertalent dokumentiren. Ich bleibe bei diesem Urtheil jedoch über sein erstes Stück, die Fantasie aus Lucia, hinweg. Sie hört sich freilich hübsch an, ist aber blos geschickt neuzeitlich fantasiengebräuchlich gemacht. Dagegen sind seine anderen Kompositionen, so weit wir sie gehört, alle recht eigenthümlich, entweder, dass er bekannte Dinge durch neuartige Behandlung auf der Violine in neue umwandelt, wie z. B. in der Reveille durch Selbstaccompagnement auf den andern Saiten und das Pizzi-Arco dazu, oder durch ganz neue, fast *Berlioz*'sche Programmbilder mit spannender und überraschender Instrumentalbegleitung, wie im Rêve d'une jeune Châtelaine oder in der dramatischen Scene „die Maccabäer". — Seine Kompositionen werden, wenn sie gedruckt erscheinen, bald auf allen Violinpulten liegen, und — das Pizzi-Arco namentlich möchte ich hören, das von da an in der ganzen Welt erklingen wird!

Herr *Kontski* ist ein ausserordentlicher Künstler und ein sehr bescheidener junger Mann zugleich. Ich schlug ihm vor, da jetzt die Conzerte in der Regel überall sehr leer seien, im Namen der Virtuosen eine möglichst grobe Interpellation an sämmtliche deutsche Minister zu richten und ihnen im Namen der Musiker peremtorisch zu gebieten, für volle Conzerte zu sorgen — allein ich konnte ihn nicht dazu bewegen. Hierdurch verlor er einigermassen meine Achtung: denn nun erkannte ich, dass er nicht gesinnungstüchtig sei und nicht auf der Zinne unserer Zeit stehe. —

In dem ersten Conzerte hörten wir eine junge Sängerin aus Prag, Fräulein *Bertha von Richter-Ilsenau*. Sie sang eine Arie aus Nabucco von *Verdi* und den bekannten Singwalzer von *Beriot* da Capo. Die Natur hat ihr eine helle, volle, schöne und sehr umfangreiche Stimme zum Geschenk gemacht. Durch Uebung hat sie einen sicheren, italienisch präcisen Anschlag, bedeutende Volubilität in allen Arten von Passagen gewonnen. Ein gefühlvolles Herz gibt ihr zuweilen Vortragsnuancen ein, die das Gemüth angenehm bewegen. Aber eine unglückliche Lehre oder die unglückliche Mode der Zeit haben ihr Manieren angebildet, bei denen der Kenner in Verzweiflung geräth. Dieses Hinunterplumpen, plötzlich, aus der höheren und mittleren Stimmregion zarter Weiblichkeit in die Tiefe des Männergesangs, wann wird es endlich proscribirt werden für immer aus einer Kunstwelt, die sich rühmt, eine hohe Stufe musikalischer Bildung und musikalischen Geschmackes erstiegen zu haben!

Im zweiten Conzert sang Frau von *Vautier* Arie aus Hernani von *Verdi*; Romanze aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*; Ave Maria von *Fr. Schubert*. Sie trägt natürlicher als Fräul. v. *Richter-Ilsenau* vor, scheint dieser aber an Lebhaftigkeit des Gefühles nachzustehen. Auch ihr wurde reicher Beifall gespendet!

RECENSION.

Aphorismen über Musik, von Amadeus Autodidactus. Leipzig, in Kommission bei *C. A. Klemm*. 1847. 8. XVI und 352 S.

[illegible]

(Eschines.)

Wir wollen der Sache noch näher kommen, um wenigstens eine der Lücken unserer Theorie aufzudecken. In jedem Dominantseptimenakkorde, auf welchen der tonische Dreiklang folgt, schreitet z. B. die Septime des ersteren unbedingt in die Terz des letzteren. Die Erfahrung, das Ohr lehrt es, dass es nicht anders sein kann, alle Praktiker erkennen diesen Satz als ausgemacht wahr an und handeln darnach, aber bis jetzt ist die Frage: Warum denn so und nicht anders, noch unbeantwortet geblieben. Mit der Redensart „Wesen und Natur der Kunst" ist gar nichts gesagt, so lange De-

Google

dehnung und die Beweise noch fehlen. Er demonstrire uns lieber erst einmal Einer die durch offenbare Nothwendigkeit der Folge des ersten Tetrachords unserer Durtonleiter: *c, d, e, f* oder gebe uns eine andere Intervallenfolge, *et erit mihi magnus Apollo!*

Wer aber das zu thun nicht im Stande ist, bewegt sich lediglich im bisherigen Systeme, und jedes Beginnen, das Wesen desselben verändern zu wollen, ist ein nutzloses; jede Behauptung, es gethan zu haben, ist Anmassung oder Narrheit, welche die Nichtigkeit ihres Bestrebens von vorn herein an sich trägt. Gewöhnlich pflegen nun solche Reformatoren sich auf das Gehör zu berufen und dessen Wahrnehmungen der bisherigen, von ihnen mit Schulfuchserei und Pedanterie bezeichneten Lehre entgegenzustellen. Als ob letztere denn etwas Anderes wäre, als eine Sammlung von seit Jahrtausenden in Ermangelung rationellen Grundes eben nur empirisch, also durch das Gehör gemachten, in systematische Form gebrachten Beobachtungen, denen wieder die Praxis aller Zeiten als bewährender Prüfstein gedient hat und die dadurch objektive Geltung erhielten. Weil uns die Erkenntniss des zwingenden *Naturgesetzes* bis jetzt entgeht, müssen wir uns an die *Regeln*, durch welche jenes in der Erfahrung sich dokumentirt hat, begnügen.

Was wollt ihr Herren also, die ihr ausser Stande seid, etwas Besseres zu schaffen, denn eigentlich mit eurem ewigen Geplärre gegen die Theorie? Den Wechselbalg der subjektiven Willkür in der Technik wollt ihr der echten, von euch nicht begriffenen Kunstfreiheit substituiren, weiter nichts, dem Dünkel und der Faulheit eine Geltung verschaffen und in den Augen der Laien und derer, die gern ohne Mühe und Arbeit sich auch einen Namen machen möchten, euch eine freilich jedenfalls traurige und vergängliche Autorität erwerben.

So lange in unserer Kunsttechnik die einfachsten aller Akkorde und Melodiefolgen noch nicht rationell begründet werden können, so lange darf es einem Systeme vernünftiger Weise nicht zu hoch angerechnet werden, wenn neben einer, der Beobachtung und Erfahrung der grössten Kunstmeister aller Jahrhunderte entnommenen, als bewährt anerkannten Abstraktion sich auch ein und das andere als zweifelhaft bemerklich macht, oder wenn durch einzelne Konsequenzmacherei und lederner Pedantismus Einzelner veranlasste Irrthümer mit unterlaufen, die keineswegs dem Systeme selbst anzurechnen sind.

Dank gebührt daher den Männern, welche bemüht waren, die Lehre von solchen Auswüchsen zu reinigen und sie auf das zurückzuführen, was nur der Lage der Sache nach sein muss und sein kann. Diejenigen aber, welche durch leere ästhetisirende Parentationen, durch hohles Gegenraisonniren alles System beseitigen und dem rohen Naturalismus das Wort reden wollen, haben gar keine Ursache, sich zu beklagen, wenn ihren Thorheiten nicht die Anerkennung zu Theil wird, welche sie mit grosser Selbstgefälligkeit sich so gern vindiciren möchten.

So viel im Allgemeinen.

Was nun das Spezielle des uns vorliegenden Werkes anlangt, so gibt es sich gewissermassen als eine allgemeine Musiklehre, theilweise in negativer Art.

Aus dem Vorwort entnehmen wir, dass der Verfasser sein Werk binnen von 25 Jahren geschrieben, und er hat wohlgethan, dies zu bemerken, denn von den gewaltigen Fortschritten, welche die Lehre seit der Zeit gemacht hat, ist auch nicht eine Spur im ersteren zu finden.

Die Bestrebungen eines *Weber*, eines *Marx*, die freilich das System in seinen Grundzügen auch nicht umändern konnten, aber doch den eingeschwärzten altverjährten Unrath tapfer auskehrten und namentlich die Methode läuterten, sind ihm gänzlich unbekannt geblieben. Besser wäre es allerdings gewesen, wenn Autodidakten sich der Zeit angeschlossen und uns nicht ein theilweise antiquirtes Produkt geliefert hätte.

Eine Abhandlung über das Hören eröffnet das Werk; sodann wird über Schall, über Klang, Laut, Ton und Musik geredet.

Alles das enthält aber nichts Neues, nicht einmal Erschöpfendes.

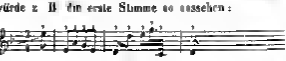
Originell aber ist die Behauptung, dass unsere Musik nicht aus fünf ganzen und zwei halben Tönen, sondern aus 12 halben Tönen bestehe, welche die Grundtöne unserer 12 Durtonarten (soll Leitern heissen) bildeten. Dies seien die 12 Töne *unserer chromatischen* Scala, die wir aber nicht so benutzen konnten, wie die Natur sie uns gebe, sondern erst temperiren mussten.

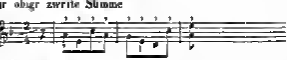
Demungeachtet widerstrebe die ununterbrochene Reihenfolge dieser *Töne der Natur*, unserem *natürlichen Tongefühle*; und so vermindern wir dann, fährt er fort, deren einige, z. B. die akustischen Verhältnisse $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$, als der Tonart fremd, substituiren dafür *h, f*, a und erhalten eine folgerichtige fassliche Reihe von Tönen.

Auf diese ungemein billige und bequeme Weise konstruirt der Verf. sein angeblich neues System auf Behauptungen ohne Beweis, falsche Angaben und offenbaren Unsinn. Mit demselben Rechte, mit welchem Autodidaktos der Musik 12 halbe Töne zum Grunde legt, kann man auch 18 Drittel-, 24 Viertel-, 48 Achteltöne und jeden anderen beliebigen Bruchtheil annehmen. Falsch ist die Angabe, dass die Natur uns die chromatische Scala gebe, und baarer Unsinn die Behauptung, dass die Reihenfolge der *Naturtöne* unserem *natürlichen Tongefühle* widerspreche. Warum sollen denn demselben gerade die Verhältnisse $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$ und $\frac{1}{13}$ widersprechen, während $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, [illegible], [illegible], [illegible] u. s. w. es nicht thun?

Weiter unten übrigens widerspricht sich der Verf. einmal selbst wieder, indem er statt der halben Töne die Vierteltöne der Leitern zu Grunde legen und sonach 12 neue Tonarten (!) bilden will, von denen er bedeutende Wirkung erwarten zu müssen glaubt. (Gewiss!)

Wir erfahren ferner, dass jede melodische Folge von Tönen, die fasslich und verständlich sein soll, sich auf irgend eine zu Grunde zu legende Tonart beziehen müsse, bleiben aber darüber, was eine Tonart eigent-





lich sei und was das „zu Grunde legen“ in des Verf. Sinne bedeuten solle, völlig im Dunkeln, müssen uns also wohl wiederum aus dem von ihm umgestossenen alten Systeme Raths erholen.

Aus dem folgenden Artikel über Stimmung werden wir belehrt, dass zwischen chromatischen und enharmonischen Tönen kein Unterschied sei, letztere existirten nur auf dem Papiere oder in der Fantasie!

Das unangreifbare, klar nachzuweisende Faktum, dass die enharmonischen Töne wirklich, obendrein sogar in der Praxis (die indessen beim Zusammenwirken mehrerer Instrumente des lieben Hausfriedens und besserer Eintracht wegen das Accommodiren verbietet) und nicht blos auf dem Papiere existiren, scheint dem Verf. fremd zu sein! Autodidaktos behauptet ferner, dass die Anwendung der ungleich schwebenden Temperatur *in praxi* unmöglich gewesen, ignorirt also die ganze Geschichte der musikalischen Temperatur, vergisst, dass beim früheren Mangel der sogenannten Halbtöne und alleiniger Benutzung der Diatonik eine gleichschwebende Temperatur ein Unding gewesen wäre, denkt gar nicht einmal an den in früherer Zeit so unbequemen, berüchtigten s. g. Orgelwolf und übersieht ganz und gar, dass die Anwendung der s. g. gleichschwebenden Temperatur (oder vielmehr deren Approximation) erst etwa seit Anfang dieses Jahrhunderts eine allgemeine geworden ist. Die sodann aufgestellte Vergleichung der naturgemäss reinen Tonleiter mit der „gleichmässig temperirten“, mittelst Angabe der Schwingungszahlen, ist ganz und gar falsch und rein aus der Luft gegriffen.

Der Leser möge urtheilen. Autodidaktos gibt folgendes Schema:

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	
120	130	150	160.	180	200	225	240.	Naturgemäss rein (!)
120	140	160	170	190	210	230	240	Gleichschwebend temperirt (!!)

Also die gleichschwebend temperirte Terz *e* klinge nach Herrn Autodidaktos wie eine naturgemäss reine Quart *f*! Und solche Leute, die nicht einmal der ersten propädeutischen Elemente der Theorie mächtig sind, unternehmen es, diese letztere von Grund aus zu reformiren!

Wollten wir alles in dem Buche enthaltene Unwahre, Falsche, Missverstandene und Irrige hervorheben, so würden wir die Geduld unserer Leser über die Gebühr in Anspruch nehmen. Genug, Autodidaktos ist der Meinung, durch alleinige Einführung seiner semitonischen Scala würde der Gesammtzustand unserer Musik durchweg umgewandelt und erst kunstmässig hergestellt. Als ob das Wesen der Kunst in dieser oder jener Formation und Schreibweise des Alphabetes der Technik läge und letztere obendrein dadurch überflüssig würde!

Wenn z. B. Jemand einmal die Behauptung geltend machen wollte, Wesen und Geheimniss der Dichtkunst läge in der Art und Schreibweise unserer Buchstaben, oder, um Dichter zu sein, brauche man nur möglichst richtig buchstabiren zu können, alles Uebrige, Grammatik, Stilistik, Versbau u. s. w. sei vom Uebel und das Richtige fände sich in dieser Beziehung von selbst. Würde nicht selbst Autodidaktos einen Solchen mindestens für's Irrenhaus reif halten?

Und dessenungeachtet glaubt er ganz dasselbe in Betreff der armen Musik behaupten zu dürfen!

Doch genug davon. Wer sich übrigens noch von der Zweckmässigkeit des von Autodidaktos vorgeschlagenen Notensystems überzeugen will, der versuche es einmal, nach der von ihm vorgeschlagenen Notenschrift ein paar Takte in Musik zu setzen. Schon eine einfache Melodiereihe wird buntscheckig und unverständlich genug ausfallen, mehr noch die Bezeichnung vielstimmiger Akkordfolgen. Es sollen nämlich nur die erwähnten zwölf oder dreizehn Stellen unseres Liniensystems zu den Noten der 12 s. g. Halbtöne benutzt und die Oktavenlagen, deren Anzahl Autodidaktos nach Analogie der Orgelregister auf zehn festsetzt, mittelst Zahlen von 1 bis 10 bei jeder Note beigeschrieben werden.

Von folgendem Bruchstücke

würde z. B. die erste Stimme so aussehen:

Und ein solches Wirrwarr, wo unmittelbar auf einander folgende Noten auseinandergerissen und an die entgegengesetzte Stelle des Liniensystems placirt werden, soll naturgemäss sein! Man versuche nun einmal die obige zweite Stimme

in dieser Gestalt dem Notenplane, auf dem bereits die erste befindlich, hinzuzufügen und sehe zu, ob man aus dem nun entstehenden Chaos, wo die tieferen Noten sich mit den höheren durchkreuzen und bald über, bald unter ihnen zu stehen kommen, noch vernehmen kann. Wird der Satz nun gar drei- oder mehrstimmig, so tritt die reine Unmöglichkeit ein, ihn auch nur auf den Notenplan niederzuschreiben, da es für die die Oktavenlage bezeichnenden Zahlen an Raum gebricht.

Wir bitten den geneigten Leser, uns ein weiteres Eingehen in die Details des Werkes zu erlassen. Wem es Vergnügen gewährt, der mag noch wissen, dass nach Autodidaktos die Bezeichnung „Pedal“ bei Orgelsachen bedeute, dass die so bezeichnete Stelle „eine Oktave tiefer gespielt werden soll!“ Es gibt Orgelsachen, wo das „Pedal“ gerade eine Oktave höher klingen muss.

Wir wiederholen es: selten möchte ein angeblich wissenschaftliches Werk vorkommen, welches in der Hauptsache so durchweg aus Halbheiten, Hohlheiten, leeren Insinuationen, unbegründeten Voraussetzungen und offenen, gegen Wissenschaft und Erfahrung an-

Google

streitenden Unwahrheiten zusammengesetzt wäre, wie das vorliegende. Nichtsdestoweniger enthält es manche recht gute und treffende Bemerkungen, so z. B. ist die Abhandlung über *Mozart* lesenswerth; alles Uebrige aber dient nur dazu, ein redendes Beispiel zu liefern, wie die grösste Oberflächlichkeit, unterstützt von selbstgefälliger, bis zur Arroganz gesteigerter Eitelkeit, es sich herausnimmt, für ihre in jeder Beziehung unreifen Produkte eine Geltung, wie sie nur Erzeugnissen gründlicher Erkenntniss zu Theil werden kann, zu beanspruchen. *Hdt.*

Aufforderung.

Der Kultusminister Herr von *Ladenberg* in Berlin hat eine Aufforderung erlassen, Vorschläge zu zeitgemässer Umgestaltung aller Kunstanstalten einzureichen.

Hiermit ist die bisher ziemlich verschlossene Bahn zu Erstrebung von Verbesserungen auch im Reiche der Musik geöffnet. Man hat die Nothwendigkeit erkannt, den Künsten von Oben herab mehr Aufmerksamkeit zu widmen, und den Willen kundgegeben, mit der That einzugreifen, wo wesentliche Mängel aufgedeckt und Mittel zu deren Beseitigung angegeben werden. Es ist zu hoffen, dass dieses schöne Beispiel Preussens die übrigen deutschen Staaten, so wie die hohe Nationalversammlung zu Frankfurt, wenn diese ihre dringenden politischen Aufgaben gelöst hat, zu gleichen Bestrebungen anregen werde.

Jetzt also ist der Zeitpunkt erschienen, wo Gedanken für unsere Kunst, wenn gesund und praktisch ausführbar gedacht, mit Hoffnung auf Realisirung ausgesprochen werden kann und soll.

So abgeneigt ich nun dem allgemeinen, erfahrungslosen, in's Blaue hinein idealisirenden, von den konkreten Fällen mitleidig belächelten Reformirungsdünkel bin und stets gewesen, so freudig fühle ich mich angeregt bei obigem Rufe, der Vorschläge für unsere Sache verlangt, und nach Möglichkeit zu Förderung derselben beizutragen, ist mein feurigster Wunsch.

Nun ist nicht zu bezweifeln, dass die Aufforderung des preussischen Ministers manchen tüchtigen Geist zu Abhandlungen über die fraglichen Gegenstände entzünden und zu unmittelbarer Einsendung an das Ministerium veranlassen werde.

Aber es ist wohl auch vorauszusehen, dass bei dieser Form der Mittheilung allein, Manches nicht zur Aussprache gelangen mag. Man wird unmittelbar vor dem Minister nur mit grossen, möglichst umfassenden Arbeiten erscheinen wollen. Das verlangt anhaltende Forschungen, Studien, Meditation, wozu nicht Viele geneigt oder befähigt sind.

Dagegen gibt es Viele, die in ihren speziellen Kunstfächern Erfahrungen zu sammeln, einzelne Seiten des grossen Gegenstandes besonders zu durchschauen und deren Mängel zu erkennen Gelegenheit hatten, diese einzelnen abgehandelten Seiten aber nicht für wichtig und stoffreich genug zur unmittelbaren Vorlage an das Ministerium finden möchten.

Ferner gibt es wohl manchen guten Beobachter und hellen Denker, dem es aber an Lust oder Zeit, zuweilen auch an stilistischer Uebung fehlt, das Nützliche, was er angeben könnte, ausführlich niederzuschreiben.

Und endlich werden Verbesserungsvorschläge an den preuss. Minister allein gesandt, zunächst nur diesem bekannt, müssen unter dem Drange mannigfaltiger Geschäfte vielleicht lange auf Rücksichtnahme warten, und hätten, allen Regierungen zugleich bekannt geworden, möglicherweise von der einen oder andern früher Berücksichtigung und Ausführung finden können.

In Erwägung dieser Umstände erlaube ich mir, Allen, die sich nicht unmittelbar an das preuss. Ministerium wenden wollen oder können, doch aber diese oder jene in Bezug auf diesen Aufruf stehende Idee mitzutheilen hätten, diese Zeitung anzubieten, wenn sie ihre Gedanken entweder in ausgeführten Aufsätzen, Abhandlungen u. s. w. oder in Aphorismen, — Angaben einzelner Mängel, — Verbesserungsvorschläge, — gestellte Fragen, — endlich auch blos als Skizzen, Schema's, die ich, wo nöthig, gern weiter ausführen wollte, — zur öffentlichen Kenntniss bringen können.

Manche weitere Vortheile können aus dieser Behandlungsweise hervorgehen. Denn es mag kommen und ist geradezu als Wunsch auszusprechen, dass ein und derselbe Gegenstand von mehreren Köpfen und von verschiedenen Seiten betrachtet und dadurch das Fördernde und Zweckmässige wohl oft in helleres Licht gestellt werden wird.

Es mögen sich ferner unter den Verbesserungsvorschlägen manche ergeben, welche auch von musikalischen Privatunternehmungen und gleich realisirt werden können. Bei der grossen Verbreitung, welche diese Zeitung im Laufe der Jahre nicht allein in Deutschland, sondern in ganz Europa gewonnen, kann sie einen Sprechsaal abgeben, wo die entferntesten Geister leicht zusammenkommen, ihre Ideen über den grossen, durch den kunstsinnigen Aufruf des preuss. Ministers angeregten Gegenstand einander mittheilen und diskutiren können.

Es ist bisher oft genug geklagt worden, dass die Regierungen nichts thäten für das Gedeihen der Kunst oder wenigstens nicht das Rechte, Zweckmässige und wirklich Heilsame. Jetzt zeigt eine den guten Willen; andere werden folgen. Nun rede man aber auch. Wenn jetzt die Stimmen schweigen, so hat man sich in der Folge nicht mehr zu beklagen. *J. C. Lobe.*

FEUILLETON.

Das sächsische Ministerium des Innern hat den Schutz, den die *Heinrich Schlesinger*'sche Musikalienhandlung wegen der Partituren von *Karl Maria v. Weber*'s sechs Opern (Oberon, Freischütz, Euryanthe, Preciosa, Silvana, Abu Hassan) vermöge des Gesetzes vom 22. Februar 1844 geniesst, um 20 Jahre verlängert, jedoch nur in Betreff der Partituren, nicht der Stimmen (*), Auszüge und Arrangements, rücksichtlich deren es lediglich bei den

Digitized by Google

Bestimmungen des gedachten Gesetzes bewendet. (Nach § 3 desselben dauert nämlich das Schutzrecht dreissig Jahre, welche mit dem nächsten Kalenderjahre nach dem Tode des Urhebers beginnen. Der Staatsregierung ist es jedoch vorbehalten, diese Schutzfrist in besonders geeigneten Fällen zu verlängern.)

Meyerbeer's Hugenotten sind auf dem italienischen Theatre im Coventgarden zu London zum ersten Male mit kolossalem Erfolg aufgeführt worden. Die Besetzung der Hauptrollen war: Raoul: Mario; Valentine: die *Viardot*; Marcel: *Marini*.

Ole Bull, der jetzt in Paris lebt, beschäftigt sich mit Herstellung einer ganz neuen Art Violine. Die Proben, die er damit vor Zuhörern ablegte, waren sehr befriedigend; der Ton des neuen Instrumentes ausserordentlich voll und schön. *Bull* arbeitet noch immer an der Vervollkommnung dieser seiner Erfindung.

Im Kärnthnerthor-Theater zu Wien steht eine neue Oper von *Hellmesberger*: „Die Bürgschaft", zur Aufführung bevor. Wahrscheinlich das Buch wieder nach *Schiller's* Bürgschaft. In Paris erwartet man „Jeanne la folle", grosse Oper von *Scribe* und *Clapisson*.

In Paris hat sich ein neuer Concertverein gebildet, der unter dem Namen „Société des concerts" im Jardin d'hiver Concerte gibt. Eine Reihe bedeutender Künstler haben sich zu dem Unternehmen vereinigt; als Direktoren stehen an der Spitze die Herren *J. L. Heugel* und *Jacques d'Hennin*; Musikdirektor ist Herr *A. Fessy*. Das erste Concert hat bereits stattgefunden und vielen Beifall geerntet; alte und neue gute Musik war darin angemessen vertreten.

Bekanntlich waren in Frankreich von Seiten der Regierung Preise für Nationalgesänge ausgeschrieben worden. (Siehe S. 270 der Zeitung.) Eingegangen waren deren über 800 Kompositionen. (Siehe S. 449.) Es sind nun mit dem ersten Preise gekrönt worden folgende Werke: Ode-Symphonie, Text und Musik von *Elwart*, ehemaligem Zöglinge der französischen Akademie in Rom, jetzigem Professor am Konservatorium der Musik in Paris; — Hymne triomphal à la liberté, Text von *Fouquier*, Musik von *Ermel*, ebenfalls gewesenem Zöglinge der französischen Akademie zu Rom; — Hymne à la patrie, Text von Frau *Allendrin-Saumet*, Musik von *Crasta-Fauldader*. Die Preise bestehen in bronzenen Medaillen.

Julius Rietz, der Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, hat von Frankfurt a. M. aus den Ruf erhalten, an des verstorbenen *Guhr* Stelle zu treten.

Der bekannte Orgelbauer *Johann Friedrich Schulze* in Paulinzelle, der schon viele ausgezeichnete Orgelwerke gefertigt, hat nun auch nach Sachsen seine erste Orgel geliefert, und zwar für Neukirchen im sächsischen Voigtlande. Es ist ein Werk von zwei Manualen und 34 klingenden Stimmen und nach *C. F. Becker's* Urtheil vortrefflich gelungen.

Die Sängerin *Maria Kreutzer*, Tochter des bekannten Komponisten *Konradin Kreutzer*, hat sich mit dem Musikdirektor *Karl Hoffmann* zu Pyrmont verheirathet.

In Berlin gaben die Musikchöre von neun Regimentern unter Leitung des Musikdirektors *Wieprecht* ein Concert zum Besten der Hinterbliebenen von den Soldaten des in Holstein stehenden 20. Infanterieregimentes. Der Ertrag beläuft sich auf 300 Thaler.

Herr *Kaffka* aus Leipzig, früher Herausgeber der Theater-Lokomotive, hat die Direktion des Theaters zu Bremen übernommen.

Hektor Berlioz ist von London nach Paris zurückgekehrt, um daselbst wieder seinen bleibenden Aufenthalt zu nehmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht

Les Nationalités musicales.

Six Esquisses

pour le Piano,

L'Ecosse, la Russie, Naples, l'Angleterre,
l'Allemagne et l'Irlande

composées

par

F. Kalkbrenner.

Op. 185.

Leipzig, August 1848. **Breitkopf & Härtel.**

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht

J. B. Cramer, Pièces caractéristiques en forme d'Etude pour Piano. Op. [illegible]

Leipzig, im August 1848. **C. F. Peters,**
Bureau de Musique.

So eben erschien bei **Flammer & Comp.** in Minden und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Morgenruf von *G. Herwegh* für Männerchor, componirt von **Adolph Bernhard Marx.** Op. 23. Preis für Part. und Stimmen 25 Sgr. Stimmen apart 15 Sgr.

Gebhardi's Generalbassschule.

Da meine **Generalbassschule** jetzt wieder in mehreren Seminarien als Lehrbuch eingeführt ist, so setze ich von jetzt an — um den Ankauf derselben den Zöglingen der Anstalten zu erleichtern — den Ordin. Preis des 1. Theiles von 3 Thlr. auf **1 Thlr. 15 Ngr.**, den des 2. Theiles von 3 Thlr. 10 Ngr. auch auf **1 Thlr. 15 Ngr.**, und den des 3. und 4. Theiles von 5 Thlr. auf **2½ Thlr.** herunter. Der Ordin. Preis des 5. Bandes der Orgelschule — 2 Thlr. — bleibt; der des 6. Bandes hingegen wird ebenfalls von 3 Thlr. auf **2 Thlr.** heruntergesetzt.

Erfurt, den 30. Juli 1848. **L. E. Gebhardi,**
Königl. Musikdirektor.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. Nr. 33. 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst. — Ueber den Zusammenhang zwischen Musik und Politik. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodie III.

Dass es mit der Charakteristik der Tonarten Nichts sei.

„Sehr richtig wählte der Komponist zur Schilderung des Schauerlichen und Gespensterhaften der von ihm behandelten Situation den Grabeston As dur!“

Ei, was Sie da sagen! Aber wie mag es denn zugehen, dass As dur der Grabeston ist?

Darauf bleiben unsere romantisirenden Aesthetiker, die bei vorkommender Gelegenheit in obiger und ähnlicher Weise, manchmal sogar mit sehr vieler Salbung sich vernehmen lassen, die Antwort schuldig, und begnügen sich in grosser Selbstgefälligkeit damit, ihre feinere musikalische Empfänglichkeit und höhere Auffassungsgabe ihrer Meinung nach hinreichend dokumentirt zu haben.

Aber auch in musikalischen Lehrbüchern aller Art, in den Encyklopädieen gross und klein, in gelehrten und ungelehrten ästhetischen Abhandlungen findet sich die angebliche Charakteristik der Tonarten des Langen und Breiten noch, oft in der überschwänglichsten Manier geschildert, so dass man beinahe versucht werden könnte, zu glauben, es bedürfe, um mit Wahrheit des Ausdruckes und mit Gefühl zu komponiren, weiter nichts als der einfachen Kenntniss der den vierundzwanzig Tonleitern innewohnenden Privateigenschaften, zu deren Erlangung denn das Auswendiglernen der desfalls vorhandenen Verzeichnisse das beste Mittel sein dürfte.

Leugnen lässt es sich nicht, es wäre um die Charakteristik der Tonarten nicht allein eine recht hübsche Sache, es wäre sogar vom höchsten Interesse, wenn es mit derselben sich wirklich so, wie davon geredet und deklamirt wird, verhielte. Und da nun jedes Ding Grund und Ursache haben muss, jede Behauptung ihres Beweises bedarf, so würde wohl Niemand es uns als eitle Neugier anrechnen, wenn wir, im Forschen nach dem Prinzipe, vor allen Dingen die Sache ins Beweisverfahren brachten, um sie da einmal bei Lichte zu besehen und zu erfahren, was es denn eigentlich damit auf sich habe.

Aber da finden wir gleich von vorn herein, dass all den schönen Behauptungen und hübschen Redensarten eine einzige kleine Kleinigkeit fehlt. Eben der Beweis! Und wir finden ferner, dass was und wie viel auch über die Sache geschrieben und gesagt worden, eitel Raisonnement sei und nichts weiter!

Keinem Einzigen von allen denen, die sich über den speziellen, jeder einzelnen Tonart ausschliesslich innewohnen sollenden Charakter vernehmen liessen, keinem Einzigen deren, die in stattlichsten Schönrednereien die interessantesten und inhaltreichsten Behauptungen und daraus gezogenen Schlussfolgerungen aufstellten, ist es auch nur im Entferntesten eingefallen, solche zu begründen. Wir wären daher im vollen Rechte, wenn wir ohne Weiteres schon hier unsere Rechnung abschliessen und nun entweder mit einem bescheidenen Zweifel begegneten oder geradezu einen kontradiktorischen Widerspruch entgegensetzten und das Raisonnement Jener, beim Mangel all' und jedes Grundes, für eine ästhetisirende Windbeutelei erklärten. So sehr indess die Anhänger der Charakteristik mit der Begründung ihrer Behauptungen auf schwachen Füssen einhergehen, ist nichtsdestoweniger oder vielmehr gerade deshalb die Sache bei ihnen förmlicher Glaubensartikel geworden, und Mancher würde sich lieber todtschlagen lassen, ehe er die Meinung aufgäbe, dass z. B. in der A dur-Tonart unschuldige Liebe und Heiterkeit enthalten sei, dass D moll voll dumpfen Brütens stecke, B moll missmuthig murre und mürrisch dunkle, dass Fis moll gar ein finsterer Ton, H moll ein dito, doch etwas weniger rasend in der Leidenschaft sei, und wie die hübschen Dinge, die von jeder „Tonart“ uns erzählt werden, alle weiter heissen mögen. Dass dabei mitunter allerlei kleine Widersprüche vorfallen, z. B. wenn von H dur gesagt wird, dass es die wilde (!), durch Würde gemässigte (!) Leidenschaft, zugleich aber auch eine Mondnacht schildere, dass in C dur Unschuld, Einfalt und — heroische Grösse enthalten sei, darf natürlich nicht geniren; wird doch dadurch der Gegenstand nur interessanter für gewisse Leute, eben weil unverständlicher.

Aber gerade deshalb möchten ein paar Worte näherer Erörterung vielleicht nicht an unrechter Stelle sein, um dem ganzen Raisonnement Jener bestmöglichst auf den Grund zu kommen und solches, da wirklich nichts

Google

dahinter, in seiner ganzen Blösse darzustellen. Versuchen wir daher die Sache bei ihrem Ursprunge zu fassen, zu welchem Zwecke wir aber um die Erlaubniss bitten, uns zur Feststellung unseres Standpunktes erst einmal rückwärts umsehen zu dürfen.

Als man in der Musik noch eine Anzahl wirklicher Tonarten und nicht, wie wir, blos zwei Geschlechter mit zwölffacher Transposition kannte, war eine jede derselben in sich verschieden von der anderen, denn diese Verschiedenheit war es eben, die sie berechtigte, sich als Tonarten geltend zu machen. Diese durch die heutige Praxis fast mit dem Interdikt belegten, wenigstens theilweise mit ziemlichem Hochmuthe so von oben herab angesehenen alten Kirchentöne besassen, wie bekannt, nicht allein ihre durch verschiedene Lage der Halbtöne (und des grossen und kleinen ganzen Tones) ausgezeichnete Leitern, sondern waren hinsichtlich der Harmonie im Allgemeinen auch noch dadurch von einander unterschieden, dass verhältnissmässig der einen entweder mehr Dur- oder Moll- oder verminderte Dreiklänge zu Gebote standen, als der anderen, und dass somit spezielle Melodie- und Harmoniefolgen, die etwa der einen jener Tonarten vollkommen angemessen waren, in einer anderen nicht vorkommen konnten, wogegen letztere wiederum ihre eigene Organisation und besondere Eigenthümlichkeiten und Eigenschaften besass. Jede dieser Tonarten hatte somit ihre charakteristische Ausdrucksfähigkeit, und Gefühlsregungen, die in der einen nur mangelhaft oder gar nicht wiedergegeben werden konnten, fanden in einer anderen vorzugsweise ihren Widerhall. Unter diesen Umständen konnte man allerdings von einem speziellen Charakter jeder der alten Kirchentonarten reden und die Ursachen desselben nachweisen.

Den Bestrebungen der Neuerer des vorigen Jahrhunderts gelang es, die Kirchentöne auszumerzen, um vermöge eines mit mehr Politik als eigentlichem Rechte glücklich durchgeführten, die Erleichterung der Praxis bezweckenden Nivellirsystems sämmtliche bisherige Unterschiede auf zwei, unser jetziges Dur- und Mollgeschlecht, zu reduciren. An die Stelle der übrigen traten die transponirten Leitern der letzteren. Nun war man aber mit den vier bis fünf Halbtönen, welche jetzt in den diatonischen Leiterreihen als völlig ebenbürtig und gleichberechtigt mit auftreten sollten oder vielmehr zur Bildung derselben mit dienen mussten, noch immer nicht recht im Reinen. Das akustisch musikalische Erbübel, das unglückliche diatonische Komma, liess sich nicht wegschaffen. Der alte Wolf heulte noch wie vor, und konnte man auch den Quintenzirkel nach beiden Enden hin sich eben und plan zurechtlegen, so retirirte das Ungethüm nach der Mitte, blieb etwa um Fis oder Gis oder wo man es sonst hinzutreiben für zweckmässig hielt, sitzen und machte da seine akustischen Experimente, wodurch natürlich alle Akkorde, zu denen der Ton, welcher den Wolf beherbergte, als reine Konsonanz vorkommen musste, verdorben wurden. Das war allerdings unangenehm und man musste auf Aenderung bedacht sein.

Eine solche Aenderung hatte nun freilich schon eine geraume Weile früher der alte *Werkmeister* anzubahnen versucht. Er schlug vor, den alten Wolf in zwölf gleich grosse Stücke zu seciren und diese, gleichsam als eben so viel kleine und wenig oder gar nicht gefährliche Wölfe, über das ganze halbtönige System der Oktave zu vertheilen. Aber die damaligen Praktiker waren und blieben der Ansicht, dass dies in der Theorie zwar recht schön und gut, aber für die Praxis nicht ausführbar sein möchte, und so hinderte auch hier einmal wieder, wie so oft bei guten, eine Radikalkur bezweckenden Einrichtungen, menschliche Geistesträgheit, Vorurtheil und Anhänglichkeit am Alten vorläufig die Ausführung eines Vorschlags, der demungeachtet, aber erst nach langem Kampfe und fünfviertel Jahrhunderte später zu vollen Ehren kam.

Da man indess die zwölf Dur- und zwölf Mollleitern — für's Auge wenigstens — komplet hatte, so musste man um so mehr darauf bedacht sein, sie sammt und sonders auch für's Ohr zu aptiren, denn man wollte die Bequemlichkeit der Transposition, so wie die Möglichkeit harmonischer Ausweichungen nach jeder Richtung vollständig besitzen, und so entstanden denn die ungleichschwebenden Temperaturen, welche nur eine gewisse Anzahl von Quinten ganz rein liessen und den diatonischen Ueberfluss auf die übrigen vertheilten, so gut es, ohne allzugrosse Unbequemlichkeit zu erregen, gehen wollte. Dieser ungleichschwebenden Temperaturen gab es übrigens eine grosse Menge, die sich nur durch Zahl, Grösse und Sitz der neuen, aus der Substanz des glücklich todtgeschlagenen grossen Wolfes entsprungenen kleineren disharmonischen Heuler von einander unterschieden, welche letztere übrigens, wenn sie auch nicht so viel Kraft besassen, als ihr Ahne, sich doch immer noch bemerklich machten.

Die berühmteste und am Meisten, doch keineswegs allgemein in der Praxis verbreitete dieser Temperaturen war die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch *Kirnberger* eingeführte, welche theilweise noch bis in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts benutzt, dann aber der immer mehr in Aufnahme gekommenen, die ganze Scala vollständig nivellirenden Kollegin, der gleichschwebenden, den Platz vollständig räumen musste.

Jetzt sind wir auf dem Punkte, von welchem wir ausgehen müssen. Sollte übrigens der obige Exkurs und das Nachfolgende einem oder dem anderen Herrn Gefühlsästhetiker missfallen, so können wir freilich nichts dagegen haben. Indess mit blossem, in's Blaue hineingehendem Raisonnement lässt sich nun einmal nichts ausrichten, viel weniger beweisen. Wir fahren also fort und sehen nun, zum Zwecke des Gegenwärtigen die *Kirnberger*'sche Temperatur etwas genauer an.

Man stimmte und intonirte die mit dieser Temperatur zu belegenden Instrumente folgendermassen:

Sämmtliche Quinten, bis auf zwei, ganz rein; die Quinte D—A dagegen stark abwärts schwebend. Die nun noch übrig bleibende grössere Hälfte des diatonischen Kommas wurde nach Fis—Cis geworfen, so dass letzterer Ton am Meisten von der ihm zukommenden Reinheit abwich. Dadurch erhielt man für das ganze halbtönige Oktavensystem zehn reine Quinten und fünf

reine grosse Terzen. Vier Terzen: Des-F, Es-G, As-C, B-D waren sehr stark erhöht, und die letzten drei, E-Gis, Fis-A und A-Cis zwar nicht so scharf, aber immer noch über den Punkt der Reinheit hinaus. Von kleinen Terzen konnte unter diesen Umständen nur dreien die völlige Reinheit zu Theil werden: E-G, A-C und H-D; die übrigen wichen davon ab und waren mehr oder minder alterirt.

Nun das Resultat. Man hatte durch diese Stimmungsweise drei vollkommen reine Dur- und eben so viel Molldreiklänge erworben: C, F, G und e, a, h. Somit waren die Tonleitern von C dur und A moll ganz rein. Die von G dur musste wegen der im Dominantakkorde vorkommenden temperirten Quinte A schon härter klingen. D dur hemmte neben dieser abwärts schwebenden Quinte und der hinzukommenden erhöhten Terz wieder etwas mehr Härte, dann folgte F dur wegen seines mit stark geschärfter Terz versehenen Unterdominantakkordes. Nächst dieser kamen der Reihe nach in immer mehr zunehmender Härte A, E, H und Fis dur und zuletzt, als die am Meisten alterirten, B, Cis, Dis und Gis dur. Dasselbe fand bei den Molltonleitern Statt, die von Quinte zu Quinte zunehmend unbestimmter und dumpfer wurden, und somit hatte bei dieser Stimmungsweise eine jede der sog. Tonarten einigermaassen ihre eigenthümliche Farbung, die aus der grösseren oder geringeren Reinheit der Intervalle entsprang.

Der eben so geistreiche als excentrische unglückliche *Schubart*, in dessen Ansichten und Aussprüchen über Musik neben vielem Schönen und Beherzigenswerthen nicht minder manches Verkehrte, mancher verschrobene Auswuchs einer ungeregelten, erregten Fantasie mit unterläuft, nahm von obigem Umstande Veranlassung zu einer eben so ausgedehnten als überschwänglichen Schilderung der den „Tonarten" dadurch verliehenen, sie von einander unterscheidenden Eigenschaften, welche seitdem viele Anhänger gefunden hat und von dem Gros der Aesthetiker bis auf den heutigen Tag bestens nachgebetet worden ist.

Nachgebetet. Denn was *Schubart* schrieb, ist an und für sich schon nichts mehr und nichts minder als ein Fantasiestück, indem der Grad der grösseren oder geringeren, eine Tonleiter von der anderen unterscheidenden Härte keineswegs so scharf in die Augen oder vielmehr in die Ohren springt, dass sich daraus so specielle und präcise charakteristische Differenzen ergeben sollten, wie man sie aufzustellen für gut befunden hat. Im Allgemeinen finden wir, dass selbst die besten aller Tonsetzer davon nur wenig Notiz genommen haben. Die Anhänger der Charakteristik pflegen nun freilich zur Rechtfertigung ihrer Behauptungen gewöhnlich zufällig passende Musikstücke anzuführen, dagegen Alles, was nicht in ihren Kram hinein will, klüglich wegzulassen. Auf diese Weise wird aber nichts bewiesen. Erlaubte es der Raum, so könnte für jedes einzelne von ihnen als Beleg angeführte Tonstück ein Dutzend anderer der ersten Meister jener Zeit, in welcher die genannte Temperatur im Schwunge war, aufgeführt werden, deren Charakter dem angeblichen der zum Grunde gelegten Tonart ganz und gar nicht entspricht, ohne dass ersterer durch die Wahl der letzteren auch nur im Allergeringsten gefährdet würde. Ausserdem war die *Kirnberger*'sche Temperatur, wie schon erwähnt, niemals allgemein verbreitet, und schon deshalb hätte die aus derselben hergeleitete Charakteristik niemals allgemeine Geltung beanspruchen können. Dass übrigens mancher neuere Tonsetzer sich nach den *Schubart*'schen Angaben gerichtet haben möge, liefert eben so wenig einen Beleg für die Richtigkeit derselben, und wenn etwa z. B. *Mozart*, *Beethoven*, *Rossini*, *Weber* u. A. einmal heiter und froh in C dur, düster und traurig in As, Es oder B, pompös in D komponirten, so finden wir nichtsdestoweniger dieselben Empfindungen und Gefühlsregungen von ihnen auch in anderen Tonarten ausgedrückt. Hätte es endlich mit der Charakteristik überhaupt seine Richtigkeit, so würden schon deshalb Transpositionen nie und nimmer statthaft sein, die allerdings häufig ihr Missliches haben, aber aus ganz anderen Gründen.

Nachgebetet, sagten wir oben und wiederholen es. Die *Schubart*'schen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, aus denen die neuere Musikkritik ihre auf die vorliegende Frage bezügliche Weisheit geschöpft hat, erschienen im Jahre 1806, lange Zeit nach des Verfassers Tode, zuerst im Druck. Und von da ab begann erst in den vielfältigsten Variationen das Gefasel über die Charakteristik der Tonarten. Das Beste dabei ist aber, dass diejenige Stimm- und Intonirweise der Instrumente, auf welche *Schubart's* Ansichten und Meinungen sich stützten, schon damals fast ausser Gebrauch gekommen war und jetzt, wo man den Brei fortwährend wiederkäut, kein Mensch mehr daran denkt, da die gleichschwebende Temperatur seit etwa vierzig Jahren alle übrigen verdrängt hat. Jeder Ton unserer Leitern steht zu seinem Nachbarn in demselben Verhältnisse wie dieser zum folgenden, alle Consonanzen unter einander besitzen denselben Grad der Reinheit, oder vielmehr, mit Ausnahme der Oktave, der Unreinheit, die übrigens bei der Quinte so gut wie gar nicht merkbar ist und erst bei den Terzen einigermaassen in die Sinne fällt. Jede enharmonische Differenz einzelner Intervalle ist verwischt und der einzige Unterschied unserer zweimal zwölf Tonleitern besteht in der höheren oder tieferen Lage. Von einem speziellen Charakter einer jeden kann somit — abgesehen von dem Unterschiede der beiden Geschlechter — keine Rede mehr sein, und genau genommen, besitzen wir überall keine zwölf Tonarten mehr, sondern nur Leitern und Transpositionen.

Nehmen wir irgend ein Instrument, welches — wie z. B. ein Pariser, um einen halben Ton tiefer stimmt, als ein anderes, z. B. ein Londoner, oder lasse ich mein Fortepiano durch ein und denselben Stimmer um einen halben Ton niedriger stimmen, als ein zweites, so wird auf dem letzteren jeder einzelne Ton gerade dieselbe Höhe besitzen, wie auf dem ersteren der dem gleichnamigen zunächst um eine halbe Stufe höher liegende. Das A dur des einen ist noch nicht um ein Haar breit von dem B dur des anderen verschieden. Woher sollte denn nun mit einem Male der charakteristische Unterschied beider Tonarten kom-

men? Im Elfenbeine der Tastatur kann er doch nicht stecken.

Man setze sich daher nur mit gesundem Ohre vor die Tasten und nicht vor's Dintenfass, untersuche die Sache unbefangen und nicht im Nebel ästhetisirender Qualmes, so wird all der Firlefanz von sogenannter Charakteristik der Tonarten sich in Nichts auflösen.

Einige unserer modernen ästhetischen Phrasendrechsler haben den lange verstorbenen unschuldigen Urheber des Unheils noch überschnappen zu müssen geglaubt bis zum wirklich Lächerlichen, und sich nicht mit dem von ihnen in's Weite ausgesponnenen Raisonnement hinsichtlich des in Rede stehenden Gegenstandes begnügen, sondern sogar in einem und demselben vereinzelten Dreiklange einen verschiedenartigen Charakter entdecken wollen. — „Mit dem Akkorde A dur etwas kühn (!) angeschlagen, hebt urplötzlich (!) sich in froher Heiterkeit das kindlich unschuldige Gemüth; nur etwas schwächere und sanftere die Töne, und reinste Liebe, wie sie ohne Falsch im Herzen des zufriedenen glücklich und ohne Schmachten Hoffenden sich regt, spricht sich deutlich aus und findet den lebendigsten Echo in gleich gestimmter Brust." Was doch nicht Alles in einem einzigen Akkorde stecken soll! Es würde uns gar nicht wundern, wenn der wortreiche Schreiber noch Hochzeit und Kindtaufe im A dur-Akkorde entdeckte.

Wenn, wir wiederholen es, auch nur ein Einziger von allen denen, die über die angebliche Charakteristik der Tonarten sich vernehmen liessen, es versucht hätte, seine Behauptungen zu rechtfertigen! Höchstens wird auf die geheimnissvolle und unerklärbare Mystik der heiligen Tonkunst dabei hingewiesen. In Wahrheit, die Kunst ist heilig und ihre innersten Geheimnisse erschliessen sich nur dem Geweihten. Aber hohles Geschwätz darüber und leeres Gelall wird nimmer das Verständniss derselben eröffnen helfen, sondern nur weiter davon entfernen.

Aber, wird uns entgegnet, das oben Gesagte mag alles recht schön und gut sein, auch sich wirklich so verhalten, wie da demonstrirt worden. Nun verfüge sich aber einmal Jemand mit gesunden Ohren in's Orchestre und höre ein Stück in A, dann ein zweites in B, oder noch besser, ein und dasselbe Stück transponirt und in der Originaltonart, so müsste es schlimm zugehen, wenn die Verschiedenartigkeit des Eindrucks in beiden Fällen verkannt werden könnte. Noch mehr, man mache dasselbe Experiment mit Instrumenten gleicher Gattung, z. B. mit dem Streichquartette, mit Hörnern, sogar mit einem einzigen, z. B. der Harfe, und derselbe Unterschied wird sich herausstellen. Ja, selbst einzelne Akkorde, ganz abgesehen vom Instrumente, bewirken einen solchen, wie ganz anders z. B. ist der Effekt, wenn auf den Schlussakkord eines Stückes in C der G dur-Akkord als Anfang und tonische Grundlage eines neuen folgt, als wenn an der letzteren Stelle der Unterdominantakkord in gleicher Eigenschaft eintritt. Also!

Wir werden uns hüten, das eben Gesagte in Abrede zu stellen, im Gegentheil, es verhält sich wirklich so und ist im Vorstehenden auch nicht im Entferntesten von uns bestritten.

Hat aber mit dem gar nicht existirenden Charakter der Tonarten auch nicht das Mindeste zu schaffen.

Darüber nächstens. *Hdt*

Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst.

Von J. Schucht.

Seit einiger Zeit hat sich auch unter den Kunstkritikern, und vorzüglich in der Musik, ein recht lobenswürdiges Streben gezeigt, die Recensionen über Kunstwerke und künstlerische Leistungen auf Principien zu gründen und nicht nur mit einigen ästhetisch tönenden Floskeln oder subjektiven Meinungen wohl oder übel abzufertigen. Denn nur gar zu oft hat sich gezeigt, wie der grösste Theil gewisser Recensenten ihr Geschäft zur Befriedigung niedriger Leidenschaften herabwürdigten und so nach pekuniärem Vortheil oder persönlichem Hass ihren Beifall oder giftigen Tadel spendeten. Man fühlte sich daher gedrungen, feste Grundsätze aufzustellen, damit auch jede Kritik wieder kritisirt werden könnte und so jenem Unwesen ein Ende gemacht würde. Wie weit dieses bisher gelungen ist oder überhaupt in einem Jahrhunderte gelingen kann, darüber wollen wir uns hier nicht aussprechen, nur über eine schon angenommene Maxime oder doch wenigstens sehr oft gebrauchte Redensart mögen hier einige Zeilen Platz finden. So liest man unter Anderem oft Folgendes:

„Der Komponist hat noch nicht Selbständigkeit errungen, der Standpunkt, auf dem er steht, ist ein überwundener, er bestrebe sich, dessen immer mehr sich zu entschlagen und den Anforderungen der Neuzeit zu genügen. Wir beziehen darum nicht auf Kleinigkeiten in der Form, sondern auf den gesammten Geist, der ihn beseelen soll, wenn er die Kritik, die nicht anders kann als vorwärtstreiben, für sich haben will etc."

Mit der noch nicht errungenen Selbständigkeit ist Referent völlig einverstanden, in so fern man in jeder Zeile nur eine schlechte Kopie eines zum Ideal gewählten Meisters erblickt. Was aber den überwundenen Standpunkt anbetrifft, so sind mir denn doch einige Zweifel darüber entstanden, als ich wahrnahm, wie man nicht nur die Werke eines *Bach*, *Händel*, *Haydn* und *Mozart*, sondern auch sogar die eines *Beethoven* und *Spohr* zu den nun völlig überwundenen Standpunkten zählt. Wer kann es begreifen und fassen, was für Ideen sich dieser Köpfe bemächtigt haben! *Mozart's* und *Beethoven's* Werke für nun längst überwunden zu erklären! *Sagt mir doch nur, ihr Herren Kunstrichter, welcher Komponist unserer Tage repräsentirt denn eigentlich den errungenen Standpunkt der Neuzeit?*"

Bleibt ja im Interesse unserer geliebten Kunst die Antwort nicht schuldig, damit unsere jungen Komponisten sich mit dem Standpunkte des Zeitgeistes vertraut machen können und also fähig werden, den Anforderungen der Neuzeit zu genügen.

In der Philosophie erklärt man die Weltanschauung eines *Plato*, *Aristoteles*, und in der neueren Zeitepoche die eines *Leibnitz*, *Kant* und *Fichte* für überwunden,

Digitized by Google

welches auch sehr wahr von *Hegel* begründet worden ist; dieses aber auf die Tonkunst anzuwenden, ist sehr widersinnig, wie ich sogleich zeigen werde.

Welcher Literatur-Recensent hat schon die Werke des *Sophokles*, *Euripides*, *Dante*, *Tasso*, *Shakespeare* und *Goethe* für überwunden erklärt? so wie es auch in der Malerei noch Keinem eingefallen ist, *Rafael's* und *Dürer's* Werke unter diese Rubrik zu stellen; und doch aber liesse sich diese Maxime auf die Dichtkunst und Malerei anwenden, wenn auch nur scheinbar, als auf die Musik, denn die Weltanschauung und die dadurch bedingten Sitten der Völker, welche beide Künste hauptsächlich darzustellen haben, werden durch den höher erreichten Standpunkt der Wissenschaft überwunden. Aber die Sprache des Herzens, die unaussprechbaren Gefühle der Seele, Eifersucht und Rache, Liebe, Lust und Schmerz, werden gefühlt in ihren tausendfachen Modifikationen, so lange noch Menschenherzen schlagen. Und die Darstellung dieser Seelenzustände ist die Hauptaufgabe der Tonkunst, und hierin ist sie bisher von ihren Schwesterkünsten noch nicht übertroffen worden und wird es auch fernerhin nie werden.

Aber auch nicht auf die anderen Künste lässt sich dieses Prinzip anwenden; denn welcher menschliche Geist fühlt sich nicht tief ergriffen von den gewaltigen Schicksalsschlägen des *Oedipus*, *Laokoon*, trotzdem uns die griechische Weltanschauung und Religion weit entfernt liegt, denn nur wie Mährchen aus der Kindheit klingen uns ihre Mythologieen entgegen. Auch die Weltansicht des Mittelalters ist nicht mehr die unserige und dennoch bleiben uns die Werke eines *Dante*, *Tasso*, so wie eines *Rafael* fast unerreichbare Ideale. Fragen wir uns aber näher, was uns denn bei diesen hohen Meisterwerken so mächtig ergreift und zur höchsten Begeisterung und Bewunderung entflammt, so ist es nicht nur die hohe, ja fast unerreichbare Meisterschaft der Form, sondern hauptsächlich die wahrhaft treue, naturgemässe Schilderung der Seelenzustände in ihren unendlich mannigfaltigen Regungen von Liebe, Lust und Schmerz. Das ist ja aber, wie schon gesagt, das rechte Gebiet für die Tonkunst, die uns zu schildern vermag, und da am mächtigsten ist, wo Worte nicht mehr ausreichen, um all' die unendlichen Regungen und Gefühle wieder zu geben, die eine Menschenbrust in diesem Erdenleben bewegen. Doch nun zu den musikalischen Kunstwerken selbst.

Also das Wahre oder Wesentliche, die Seele der Plastik und Dichtung ist, wie gesagt wurde, die treue naturgemässe Darstellung der Seelenzustände; möchte es nun der betende Grieche vor seinem Zeus oder der Christ des Mittelalters vor seinem Marienbilde sein, belebt nur Beide das wahrhaft tief religiöse Gefühl, so fühlen wir uns davon ergriffen, so erregt es unser höchstes Interesse, unbekümmert, dass wir nicht mehr zum griechischen Zeus noch zum Marienbilde die Hände betend emporheben. Aber wie um so weniger können uns wahrhaft klassische Schöpfungen der Tonkunst veralten und überwunden werden, da sie ja eben weiter nichts darzustellen haben, als dasjenige, was noch nie gealtert hat und auch nie altern wird, so lange Menschenherzen schlagen! Und wirklich finden wir auch dieses bestätigt, gehen wir die Meisterwerke unserer Tondichter ersten Ranges hindurch. Denn wer bleibt kalt und fühlt sich nicht erhoben und mit fortgerissen bei den gewaltigen Chören des Messias und der Passion? und dennoch differiren wir gewaltig mit der christlichen Weltanschauung eines *Bach* und *Händel*. Aber das ist ja eben die wahre Befähigung zur Auffassung und zum Genuss eines Kunstwerkes, die freilich nicht Jedermann gegeben ist, — sich hinein zu versetzen und wahrhaft mitzufühlen, unbekümmert, ob es hellenischer oder germanischer Weltschmerz, ob es Jubel oder Gottesverehrung sei. Denn nur ein engherziger Mensch kann verlangen, nur eben dasjenige in der Kunst dargestellt zu sehen und sich daran erfreuen zu wollen, was er mit einigen guten Freunden glaubt und wohl gar für die alleinseligmachende Politik oder Religion hält und verficht.

Nur bewundern können wir einen *Bach*, *Händel* und *Mozart*, wie sie mit so wenigen Mitteln so hohe effektreiche Werke schaffen konnten. Aber, ihr Herren Kunstrichter, zeigt uns doch nur auf, was an den Werken dieser Männer veraltet ist, gewiss doch wohl nur einzelne Sätze, die nicht als ihre gelungensten Produkte zu betrachten sind. Denn sicherlich werden die gelungensten Schöpfungen unserer vorzüglichsten Meister aus den frühesten Zeiten, von *Palestrina* bis *Spohr* und *Mendelssohn*, dem wahren Künstler und Kunstfreunde nie veraltet und überwunden erscheinen, so wenig als die Werke eines *Homer*, *Sophokles* und anderer Klassiker aller *Zeiten* und Nationen.

Ueber den Zusammenhang zwischen Musik und Politik.

Zunächst in Bezug auf die musikalischen Zustände Hannovers betrachtet.

Von Dr. *Fritz Schnell*.

In Nr. 25 dieser Zeitung vom 21. Juni ist ein Artikel von dem sehr geschätzten musikalischen Schriftsteller *E. Krüger* enthalten, betitelt: ,,Beziehungen zwischen Kunst und Politik'', in welchem, wenn ich den Verfasser recht verstehe, der unmittelbare Zusammenhang zwischen Kunst und Politik geleugnet, vorzüglich aber in Abrede genommen wird, dass die erstere den Inhalt der letzteren ergreife, während die neuen Gestaltungen noch im Werden begriffen, noch nicht zu erfülltem gewordenen Sein sich gestaltet haben. Wenn gleich mir nun scheint, als ob der gelehrte Verfasser zur Unterstützung der letzteren allgemeinen Behauptung zu wenig Beispiele beigebracht, so beabsichtige ich doch durchaus nicht, *darüber* hier zu streiten. Aber augenscheinlich ist für die negirenden Aufstellungen der Titel zu weit gefasst. Denn was freilich die *inneren* Beziehungen zwischen Kunst, insbesondere Musik und Politik, anbelangt, so dürfte man wohl die meisten Behauptungen des Verfassers unterschreiben; wenn aber der *äussere* Zusammenhang zwischen denselben damit zugleich geleugnet werden soll, so heissen

Digitized by Google

sich dagegen doch wohl Zweifel erheben, und ist es meine Absicht, im Folgenden nachzuweisen, wie ein solcher Zusammenhang unter Umständen stattfinden konnte und stattfinde.

Ich rede dabei zunächst nur von den Kunstzuständen, welche hier in Hannover herrschen, glaube jedoch, dass sich dasselbe Bild auch an anderen Orten wiederholen wird.

In Hannover werden *hoffentlich* und *wahrscheinlich* die neueren politischen Bewegungen der Zeit einen entschiedenen Einfluss auf die Tonkunst, oder genauer gesagt, auf die Verwaltung der Kunst ausüben.

Um nun sogleich die Veränderung, welche ich ersehne, mit dürren Worten anzugeben, so hoffe ich, dass, wie bei uns das monarchische Prinzip im Gegensatze des konstitutionellen einen bedeutenden Stoss erlitten und die Adelsaristokratie, *welche wohl in keinem anderen deutschen Staate bis jetzt ärger hauste, als hier*, gefallen ist, auch in der Verwaltung der Musik nicht der verdorbene Geschmack der hohen Herrschaften mehr maassgebend sein, sondern nunmehr zuvörderst auf den Geschmack der wahrhaft Gebildeten, dadurch aber auch auf das *wahre* Bedürfniss und die Veredlung des Volkes durch die Kunst Rücksicht genommen werden wird.

Der Geschmack unseres Königs, welcher das Theater nur wie einen Gegenstand der Spekulation betrachtet und wenig besucht, kommt hier nicht so sehr in Frage, als der des Kronprinzen, welcher bekanntlich ein eifriger Musikliebhaber ist, auch mehrere Sachen komponirt hat. Leider aber verfolgt derselbe in seinem musikalischen Geschmacke eine der deutschen Tonkunst gänzlich abgewandte, lediglich italienisirende Richtung. Ob dies vielleicht eine Folge davon ist, dass dem Ohr die sinnliche Befriedigung zu ersetzen sucht, welche jener Prinz sich durch das Gesicht leider nicht zu verschaffen vermag, will ich dahingestellt sein lassen. Es ist auch fern von mir, demselben den Genuss zu missgönnen, welchen er an italienischer Musik findet, wie ich auch keinen Menschen deshalb tadeln möchte, dass er seinem *unaffektirten* individuellen Geschmacke nach dieser oder jener Richtung verfolgt. Indessen, ob es Recht ist, dem gesammten Publikum zuzumuthen, es solle sich nun durchaus an der Art von Musik erbauen, welche der hohen Herrschaft gerade zusagt, möchte doch wohl in Zweifel zu ziehen sein; wenigstens wird man dann auf das Lob verzichten müssen, dass man mit einiger Selbstentäusserung für das *allgemeine* Wohl und Beste sorge. Der hiesige adelige Intendant aber wagt weder, noch hat er Lust, den hohen Anforderungen ein Veto entgegenzusetzen, und thut nur, wie ihm befohlen.

So kommt es denn, dass wir fast nur italienische Opern, und zwar auch die abgebrauchtesten, zu hören bekommen, dass in den Conzerten, was Gesangpiecen anbelangt, mit höchst seltenen Ausnahmen nur italienische Musik gemacht wird. In weiterer Folge bietet auch die Militär- und die Musik an öffentlichen Vergnügungsorten vielfältig nur derartige Sachen, so dass man kaum aus dem Hause gehen kann, ohne von *Verdi*'scher oder *Donizetti*'scher Musik gepeinigt zu werden.

Dass nun die Sänger durch häufiges Exekutiren von italienischer Musik nur zu leicht für die Ausführung ächt deutscher untauglich gemacht werden, ist eine allbekannte Sache. Ausserdem, da dieselben gewöhnlich von vorn herein nicht gerade die tiefste musikalische Bildung besitzen, so gewöhnen sie sich so leicht an die italienische Musik, werden so sehr darin befangen und an das leichte Erringen von Triumphen durch dieselbe gewöhnt, dass sie bald alle Lust und Liebe zur deutschen Musik zu verlieren pflegen. Die Gebildeteren aber unter denselben, so wie auch unter dem Orchesterpersonale werden wenigstens durch das ewige Ableiern von Musik, welche ihnen ihrem innersten Wesen nach zuwider ist, mehr und mehr gelähmt und für die ächt deutsche Musik abgestumpft.

Dies ist schon ein grosser Schaden. Aber es giebt deren noch mehrere und bedeutendere. Jungen Talenten ist es zuvörderst geradezu unmöglich gemacht, sich hier aufzuschwingen. Wenn sie ihre Manuskripte bei der Intendantur einreichen, so ist „der Text nicht bühnengerecht, die Musik wird nicht *allgemein* gefallen“, und was dergleichen mehr. Allein, wenn man erprobte deutsche Musik nur als Lückenbüsser dann und wann anwendet, wenn der verdiente Komponist und Kapellmeister *Marschner* an dem Theater, wo er angestellt ist, kaum erwirken kann, dass seine schätzbaren Opern zur Aufführung gelangen, so macht man natürlich mit Erstlings-Opern von jungen Komponisten noch kürzeren Prozess.

In dem benachbarten kleineren Braunschweig hat man, wenn ich nicht irre, drei Erstlings-Opern in der verflossenen Saison aufgeführt, und wenn dieselben auch den öffentlichen Berichten nach nicht gerade Meisterwerke sind, so lässt sich das erstemals gar nicht anders erwarten, sodann ist es ja auch nur auf diese Weise möglich, der deutschen jungen Musik, mag sie sich nun dem bisher schon Vorhandenen anschliessen oder andere Bahnen betreten wollen, wiederum aufzuhelfen. Denn anders können die jungen Komponisten nicht lernen, die ihnen noch anklebenden Fehler einzusehen und zu verbessern. Wie viel neue Opern sind nicht sogar an kleineren städtischen Theatern gegeben worden, wie glüht man nicht an anderen Orten für Kräftigung der jungen deutschen Musik! Allein wo hat man auch in Deutschland bis jetzt eine so prätentiöse Aristokratie, ein so geduldiges, ein Publikum gehabt, welches sich so sehr unterdrücken liess und seinen Unterdrückern noch dazu so sehr schmeichelte und nachlief, als hier! Wie schwer hat es gehalten, bei der letzten Weltbewegung auch unser Publikum aus seiner Trägheit und Feigheit einigermaassen aufzurütteln, und mit welchem Undank belohnt man noch jetzt hier fast durchgängig diejenigen Männer, welche offen und redlich stets dahin strebten, bessere Zustände einführen zu helfen!

Das Publikum ist, was Ideen anbelangt, grösstentheils unmündig, wenn auch erziehbar, und das muss namentlich von dem hiesigen gelten. Gilt bei Hofe die

Google

Unmoralität für Moralität, so hält ein Jeder für fein, ebenfalls unmoralisch zu sein, haben die hohen Damen Liebesverständnisse mit Gardeoffizieren, so können die Bürgerstöchter nicht leben, ohne einen Offizier niederen Schlages zum Courmacher zu haben; und herrscht bei Hofe ein schlechter Geschmack, sei es in Kleidung oder anderen Dingen, namentlich in der Kunst, so muss der schlechte Geschmack um jeden Preis für nobel und nachahmungswerth gelten. Der Adel wagt nicht, einen anderen Gout zu haben, als die allerhöchsten Herrschaften, und das Publikum richtet sich nach dem Adel, hält italienische Musik für unübertrefflich, man mag dagegen predigen, man mag ihm vordemonstriren, dass sein eigentlicher Geschmack das gar nicht sein könne, so viel man will. Von der Residenz aber geht das Schlechte in die Provinzen, wo man sich wieder bestrebt, Alles jenes nachzuahmen. Insbesondere auf das Land übertragen die beurlaubten und verabschiedeten Soldaten, welche in den Städten, besonders in der Residenz die italienische Musik kennen und lieben gelernt haben, die beliebten Arien u. s. w. Wenn es nun aber anerkannt, dass ein jeder bleibende Widerspruch im Menschen zu nichts Gutem führen kann, auf jeden Fall aber ein Widerspruch darin zu finden ist, wenn der Deutsche, welcher seinem eigentlichen Wesen nach an deutscher Musik Gefallen finden muss, sich zwingt, an der derselben durchaus verschiedener, ausländischer Musik Genuss zu finden; wenn ferner der ästhetische Sinn von dem Gefühle, der Empfindungen, dem Gemüthe nicht getrennt, sondern damit im innigsten Zusammenhange steht, wenn daher die weichliche sinnenkitzelnde Musik der Italiener nothwendig auch auf die geistigen und moralischen Kräfte der *Deutschen* einen entnervenden Einfluss äussern muss, so ist wohl der Schaden, welchen das Volk durch jene unselige Manirerei erleidet, klar ersichtlich. Wende man nicht es, dass es des Publikums eigene Schuld sei, wenn es sich so verhalte, und dass es sich selbst ermannen müsse. Das Publikum ist ein Kind, welches erzogen werden kann und muss, es gewöhnt sich nach und nach an jede ihm vorgesetzte Speise. Um es wieder davon abzugewöhnen, muss man sie ihm fast gewaltsam entziehen oder es mit gewaltiger Mühe über die Schädlichkeit derselben aufzuklären suchen, was aber nur schwer gelingt. Es klatscht und ruft: „O superbe, magnifique", je nachdem es der gute Ton erfordert.

Wenn ich nun endlich auch den Schaden nicht unerwähnt lasse, dass der wahrhaft gebildete Theil des Publikums keine Gelegenheit findet, sich in dem ihm zusagenden Genusse Befriedigung zu verschaffen, so denke ich, dass das alles Nachtheile genug seien, um die hier bis jetzt herrschende italienische Kunstrichtung und die Verwaltung, welche solche befördert, dahin zu wünschen, wo der Pfeffer wächst.

Allein mit der Veränderung der Politik eröffnen sich von selbst schon schönere Aussichten. Der Adel ist gefallen, seine exclusive Repräsentation in der ersten Kammer, alle seine Vorrechte haben aufgehört; die Regierung ist schon jetzt fast ganz bürgerlich; ein anderer Geist, der der eigenen Nationalität, welcher doch im Zweifel, falls man nicht reiner Kosmopolit ist, auch stets höher zu achten, als das Streben, sich ausländisches Wesen anzueignen, zieht ins Publikum, die Presse ist frei; während bis jetzt kein Zeitungs-Redakteur wagte, Artikel aufzunehmen, welche das heillose Treiben in der Kunst klar und offen darlegten, weil er doch befürchten musste, dass die Censur solche streichen würde, ist mit dem Wegfallen dieser Schranke zu hoffen, dass von nun an rückhaltlose Offenheit herrschen, dadurch aber das Publikum über den wahren Stand der Sache aufgeklärt werden, dass sich dann eine bessere öffentliche Meinung auch in der Kunst bilden wird, auf welche hier eben so wohl wird Rücksicht genommen werden müssen, wie auf anderen Gebieten, auch selbst wenn das Theater, wie bisher, königlich bliebe.

Die Kunst soll aber ihrer Bestimmung nach eine Staatsanstalt sein, ohne die freie Bewegung in derselben darum zu hindern. Wie der Staatsbeamte nicht mehr königlicher Diener sein, wie das Militär den Eid auf die Verfassung ablegen soll, so muss auch die Verwaltung der Kunst volksthümlich, sie muss solchen Männern anvertraut werden, welche deutschen Geist und Gesinnung haben, welche fühlen, wie das deutsche Volk seiner inneren Natur nach fühlen muss, welche wissen, was dem Volke zur Bildung und Veredlung dient. Solche Männer werden unter unseren Aristokraten aber schwer zu finden sein, denn diese sind nicht deutsch, sondern adelig, aristokratisch, sie bilden eine Kaste für sich und weiter nichts. Sie müssen und sie werden deshalb über kurz oder lang von dem Ruder entfernt werden.

Dann aber lacht ein schöneres Morgen auch hier der deutschen Musik, wir werden uns wieder der herrlichen älteren Meisterwerke erfreuen können und neue entstehen sehen, dem grossen Publikum wird wieder der ihm wirklich zusagende Genuss geboten, die höher Gebildeten werden zu neuem Interesse an der Kunst geweckt werden und ihre Bildung mit Lust und Wonne in weiteren Kreisen zu verbreiten suchen; und ich frage diesem Allen nach:

Steht die Kunst nicht mit der Politik wenigstens in einem deutlich vorliegenden *äusseren* Zusammenhange, wenn auch der *innere*, falls ein solcher überhaupt stattfinden sollte, wenigstens schwer zu erkennen und aufzudecken sein möchte?

FEUILLETON.

Der junge Violinist *Joachim* ist wieder nach Leipzig zurückgekehrt und Mitglied des Theater- und Concertorchesters geworden (an die Stelle des verstorbenen *Rudolph Sachse*).

Stuttgart, den 1. August. — Was man kaum glaubte, ist eingetroffen. Das hiesige Hoftheater scheint völlig aufgelöst werden zu sollen. Gestern sind sämmtliche Mitglieder des Ballets (über 60 Personen) entlassen worden. Ein gleiches Loos traf heute die Mitglieder des Chors und steht in den nächsten Tagen allen Mitgliedern des Orchesters, des Schauspiels, der Oper und

Digitized by Google

der Theaterverwaltung hervor, die nicht durch Kontrakte besondere Rechtsansprüche haben. (Frankf. Journ.)

Die Rigaer Bühne ist, der Cholera wegen, bis zum September geschlossen worden. Bereits zwei Mitglieder des Theaters wurden ein Opfer der Krankheit: der Schauspieler *Wohlbrück* und die Choristin *Meyer*.

Der Musikalienhändler *Schuberth* in Hamburg hatte bekanntlich für ein deutsches Bundeslied (eine „deutsche Marseillaise") einen Preis ausgeschrieben. (S. diese Zeitung, S. 285.) Darauf sind zwar 244 Kompositionen eingegangen, allein die Preisrichter, die Herren *Krebs*, *Grund*, *Schindelmeisser* und *G. Schäffer*, haben keine für preiswürdig gefunden. Wer freilich das a. a. O. von uns mitgetheilte Gedicht liest, wird sich überzeugen, dass solches Wasser nicht begeistern kann.

Der Bassist *Formes* gastirt jetzt, zugleich mit Fräulein *Agathe Braun*. Letztere ist die Tochter eines bairischen Regimentsquartiermeisters und wurde geboren den 9. Mai 1823 zu Nördlingen. In Bamberg, wohin ihr Vater versetzt wurde, erhielt sie ihren ersten Unterricht bei dem Gesanglehrer *Braunmann* und machte dann so rasche Fortschritte, dass sie, noch nicht 13 Jahre alt, in den Kirchen zu Dillingen und München die schwersten Kirchensachen singen konnte. Daraus entsprang eine sehr feste musikalische Bildung, die ihr gestattete, auch das Schwierigste vom Blatte zu singen. In München genoss sie den Unterricht des *Sigl. Vespermann* und des Gesanglehrers *Stuntz* (eines Schülers *Winter*'s und Mitarbeiters an dessen Gesangschule), später den von *Hamelt*. Die *Birchpfeiffer*, damals Direktorin des Züricher Theaters, hörte sie auf der Durchreise in München, und engagirte sie. Am 22. September 1839 trat sie dort zum ersten Male als Adalgisa in *Bellini*'s Norma auf — die *Schebest* sang die Titelrolle. Bald wurde sie der Liebling des Publikums und blieb in Zürich bis zum Abgange der *Birchpfeiffer*, 1843. Dann gastirte sie mit der deutschen Oper im Elsass, kehrte im Herbst 1843 nach Deutschland zurück und war seitdem an mehreren Stadttheatern engagirt, zuletzt zu Rostock.

Am 17. Juli fand in Liegnitz unter Leitung des Musikdirektors *Tschirch* ein öffentliches Liederfest statt, dessen Ertrag zum Besten der deutschen Flotte bestimmt war. Obwohl das Eintrittsgeld sehr gering war (2½ Sgr.), so belief sich der Ertrag doch gegen 80 Thaler. Es ist dies, so viel wir wissen, die erste Befolgung des von Frankfurt aus gegebenen Beispiels und des von dort ausgegangenen Aufrufes an die deutschen Liedertafeln.

Das S. 512 erwähnte holländische Gesangfest ist zu Woerden unter Leitung des Musiklehrers an der *Bekenrad*'schen Anstalt, Herrn *Rudolph Portel*, gefeiert worden. In dem kirchlichen Theile wurden aufgeführt: Motette von *Haydn*, die Chöre aus *Mozart*'s Requiem, der 42. Psalm von *Mendelssohn Bartholdy*. Die Zahl der Sänger betrug gegen 160. Dann folgte das Virtuosenconcert.

Hektor Berlioz' Vater, *Louis Berlioz*, ist zu Côte St. André (Departement d'Isère), wo er als geschätzter Arzt lebte, im Alter von 76 Jahren gestorben.

Wie die Londoner Zeitschrift The musical world versichert, hat *Thalberg* beschlossen, seinen festen Wohnsitz in London zu nehmen.

Vieuxtemps hat in Konstantinopel Concerte gegeben.

Die Preisvertheilungen am Pariser Konservatorium der Musik haben kürzlich stattgefunden. In den wichtigsten Zweigen des Unterrichts, dem Gesang und dem Pianofortespiel, waren die Ergebnisse folgende. Im *Solfeggiren* erhielten unter 24 männlichen und 53 weiblichen Bewerbern den ersten Preis 2 männliche, 7 weibliche — den zweiten 5 männliche, 15 weibliche — das Accessit 7 männliche, 8 weibliche Zöglinge. Unter den 5 männlichen beim 2. Preis befand sich *Wieniawsky* der Jüngere, der Bruder des auch in diesen Blättern mehrfach erwähnten jungen Violinvirtuosen *Heinrich W.*; unter den 15 weiblichen des zweiten Preises *Melanie Levy*, die Schwester der beiden bekannten Brüder *Levy* (*Karl* Pianoforte, *Richard* Hornist). Im eigentlichen *Gesange* traten 12 Bewerber und 23 Bewerberinnen auf; von beiden Geschlechtern erhielten je einer den ersten, zwei den zweiten Preis, zwei das Accessit. Im *Pianofortespiel* (14 männliche, 24 weibliche Konkurrenten): ein erster, drei zweite Preise (darunter auch derselbe *Wieniawsky*), drei Accessits bei den männlichen — 2 erste, 3 zweite Preise und 3 Accessits bei den weiblichen Zöglingen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

1848. 6te Musik-Nova
von
Schuberth & Comp.
in Hamburg.

Beethoven, L. v., Septuor Op. 20. Transcrit p. Piano par *Fr. Liszt*. Nouv. édition. 1 Thlr. 20 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Elementarschule f. Violoncellospieler mit *Schuberth*'s Wörterbuch als Prämie. 2 Thlr.

Gurlitt, C., Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 3. 2 Thlr. 15 Ngr.

Gurlitt, C., Frühlingsblumen. Duett f. Sopran und Alt. Op. 8. No. 3. 7½ Ngr.

Kücken, Fr., 3 Lieder für Alt oder Bariton. Heft 1. 2. à 10 Ngr.

Kullak, Theod., Die Fahnenwacht. Lied von *Lindpaintner* für d. Pfte. übertragen. 15 Ngr.

Spohr, Dr. L., 3 Salonstücke für Violine und Pfte. Op. 135. 2 Thlr. 22½ Ngr.

Stiegmann, Bundeslied der Schleswig-Holsteiner. 4stimmig 2½ Ngr. f. 1 Singstimme f. Pfte. 2½ Ngr.

Walter, Aug., 3 Lieder für Bass mit Pianoforte. Op. 4. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. Nr. 34. 1848.

Inhalt: Poeten und Komponisten. — Nachrichten: Aus London. Aus York. — Bergkreyher. — Ueber das Konservatorium zu Brüssel. — Feuilleton. — Ankündigung.

Poeten und Komponisten

Von *Theodor Krahtsch*

Die Kunst ist, mag sie in Klang, Farbe, Wort oder Stein zur Darstellung kommen, wesentlich Eine. Das Ideale, das Unendliche ist ihr Element, das Reale, das Besondere ist ihr nur Unterlage. Aber die Besonderheiten des schaffenden Künstler erzeugen eine Mannigfaltigkeit der Darstellungsweisen, der Formen. Diese Besonderheiten werden bestimmt durch Nationalität, Zeit und Individualität. Am Meisten wirkt die letztere ein, und am Entschiedensten in der Ton- und Dichtkunst. Es ist anziehend und erhebend, zu sehen, welcher Reichthum des ewigen, unendlichen Geistes sich in diesen mannigfaltigen Phasen künstlerischer Bestrebung und Vollendung offenbart und wie die Verwandtschaft jener Kunstgebiete sowohl, als der menschlichen, insbesondere der künstlerischen Individualitäten in einer zusammenstellenden Vergleichung der schaffenden Künstler sich bestätigt. Wohl hat eine solche Zusammenstellung ihre erheblichen Schwierigkeiten, theils in der Verschiedenheit der Künste, theils, und mehr, in dem Umfange und der Tiefe der Kunst, aber sie hat auch ihre Freude und ihren Lohn.

Ich bin nicht zweifelhaft, wem ich unter den Tonkünstlern die erste Stelle geben, noch welchem Dichter ich mit ihm parallelisiren soll: dort *Mozart*, hier *Goethe*. Es ist zum Oefteren eine andere Zusammenordnung angegeben worden, es ist an mir, meine Wahl zu begründen. Zunächst ist es die *Universalität*, welche wir an Beiden bewundern. Es ist keine Form der Musik, welche *Mozart*, keine Gattung der Poesie, welche *Goethe* nicht beherrscht, für welche sie nicht Meister sind. Das *einfache Lied*, an Glanz mag die Gegenwart es weiter getrieben haben, an Wahrheit und Tiefe des lyrischen Ausdrucks bleibt *Mozart* unübertroffen. Das *Klavier*, dieses reichste, symphonische Instrument, mag es von neueren und neuesten Komponisten massenhafter und gewaltsamer zu brillanten Stücken verwendet worden sein, an Maass und Schönheit, an Wahrheit und Würde hat er in Behandlung dieses Instrumentes in Sonaten, Fantasieen und Concerten keiner der neueren Conzertkomponisten ihm gleich und keiner der Meister unserer Tage ihm zuvorgethan. Das *Quartett*, dieser reinste Typus der musikalischen Satzkunst, dieses edelste Bild musikalischer Gebilde, hat in ihm seine höchste Vollendung erreicht, und man wird nicht sagen können, dass — ausser *Beethoven*, von welchem weiter unten zu reden sein wird — einer der nachfolgenden Meister in Anmuth, Tiefe, Gedankenfülle und Einfalt und Schönheit der Stimmführung ihn erreicht habe, dies bei aller Achtung vor *Spohr*, *Onslow* u. A. gesagt. Die *Oper*, dieses Panorama menschlichen Lebens und Leidens und Liebens, ist durch *Mozart* auf den höchsten Gipfelpunkt erhoben worden, mag man auf die Komposition im engeren Sinne, auf die organisch einheitliche Zusammensetzung, oder auf die Ausführung der zu Grunde liegenden Idee, oder auf die feine Zeichnung der Charaktere, oder auf die treue Darstellung des Lebens und Herzens, oder auf Satz, Melodie und Instrumentation sehen. Die *Symphonie* in ihren grossen, erhabenen Anlagen und Bewegungen hat er ebenfalls mit der Macht der Heroen durch die Stürme und der Wogen Brausen zu dem stillen, lieblichen Frieden, und durch des Lebens Anmuth zu Versöhnung und Abschluss in Kraft und Freude geleitet. Auch das *Oratorium* mit seinen gewaltigen Schwingungen, mit seinem Halleluja in der Orgel Chören, mit den Leiden menschlicher Seelen und den Leiden des Gottessohnes, mit den Stimmen irdischen Kampfes und mit den Klängen himmlischer Harmonieen hat seine Lyra getönt, und an seines Lebens Abend hat des Meisters Mund den Todten ein Requiem gesungen. Es ist keine Form musikalischer Kunst, in welcher *Wolfgang* nicht gross, nicht Meister wäre für alle Zeiten und Lande.

Und nun der andere *Wolfgang*, *Wolfgang Goethe*! Zwar lässt sich bei ihm mehr, als bei *Mozart*, dessen früheste Werke der zarten Kindheit angehörten und dem Morgensterne glichen, der das Gestirn des Tages verkündigt und mit dessen Erscheinen erbleicht, die zeitliche Entwickelung eines grossen Genius beobachten und nachweisen. Aber seine *Lyrik* gehört zum grossen Theile seiner Jugend an — und diese Lyrik ist so tief in der Empfindung, so rein in Auffassung, so reich in der Idee, so zart in der Ausführung, so durchsichtig in der Form, dass ein Jahrhundert an ihr wird zu lernen und zu bewundern haben. Seine *Balladen* mit dem klaren, tiefen Spiegelbilde unter der

Digitized by Google

vollendeten Form lassen Alles, was bis dahin auf diesem Gebiete geleistet worden, weit hinter sich. Für das moderne *Epos* ist er in seinem Hermann und Dorothea, für das *nationale Drama* in seinem Götz Wegweiser und Schöpfer, das Drama in *antikem Geiste* repräsentirt Iphigenie und Tasso, das moderne *Kunstdrama* Faust. Gleich vollendet und meisterhaft ist seine Lyrik, wie seine Dramatik, seine Elegie, wie sein Humor, seine Prosa, wie seine Dichtung, seine Charakterzeichnung, wie seine Komposition — so ist er der Meister in jeder Art poetischer Empfindung und Darstellung, von Vielen verkannt und geschmäht, Deutschlands Ruhm und Stolz. Er hat die Aufgabe seines Dichterberufs in seinem Faust gelöst und geschlossen erreicht — und *Mozart* hat im Don Giovanni den Kulminationspunkt der dramatischen Musik erreicht, ein Zusammentreffen, bei welchem wir die innere Verwandtschaft der Idee des Faust und des Don Juan, die bekanntlich einen neueren Dichter sogar veranlasst hat, Beide in einem Drama zu vereinigen, nicht vergessen dürfen.

Die andere Seite, welche *G.* und *M.* als zusammengehörig erkennen lässt, ist ihr dichterischer Charakter, den ich mit Einem Worte als den der *Freiheit* bezeichnen will. Da ist nichts auf momentanen Effekt Berechnetes, nichts Modellirtes, künstlich Gesuchtes, gewaltsam Abgebrochenes und unnatürlich Angeknüpftes, keine Spur eines Ringens mit dem Gedanken und der Form, kein Zeichen eines von der Schwere und Grösse des Stoffes überwältigten Geistes, keine fieberhaft leidenschaftliche Erregung und keine leidentliche, passive Hingabe an das Objekt — vielmehr überall die Herrschaft, die sieghafte Ruhe eines Eroberers, dessen Wink die Geister allzumal unterthan sind, auf dessen Wort, wie die Wogen des Meeres, so die Wogen menschlicher Leidenschaft aus den Tiefen emporsteigen und wieder in ihr Ufer zurücksinken, der die Gnomen um sich und zu seinen Füssen spielen lässt und leben und weben in Freud und Leid, in Lust und Kampf, bis er sie sammeln wird zu seinem Dienste, erhaben über der Erde Nichtigkeit und über der Menschen eitles, niedriges Treiben, und doch mitten unter ihnen, ein hoher Fels im weiten Meere, des ewigen, unendlichen Geistes Diener und Bote. —

Das Dritte endlich, was mit dem Zweiten im wesentlichen Zusammenhange steht, ist *die Wahrheit*, welche die Schöpfungen beider Meister auszeichnet und charakterisirt. Hier kann man das bekannte Wort umgekehrt anwenden, die (innere) Freiheit ist's, die wahr macht, zur (künstlerischen, idealen) Wahrheit führt. Oder was wäre es, was uns so viele der neueren lyrischen und dramatischen Poesieen widerwärtig und ungeniessbar macht? Es ist das Gefühl, dass jene nicht einer freien Stimmung des Gemüthes, einem poetischen Drange entsprossen, sondern aus einer gemachten Stimmung heraus gearbeitet sind. Oder aber auch wo der Gedanke ein wahrhaft poetischer ist, wird der Genuss durch die Halbheit der Durchführung oft genug verkümmert, so ist es wiederum die Unfreiheit, welche die Form als eine Fessel betrachtet und von sich wirft, anstatt sie zu beherrschen. Bei dramatischen Poesieen wird alles künstlich Gesuchte in der Sprache, alles Haschen nach Effekt in der Komposition den Eindruck der inneren Wahrheit zerstören und zumal bei historischen Stoffen eine Behandlung in objektiver Ferne und Wahrheit unmöglich machen. Mit der Musik verhält es sich nicht anders. An den meisten neueren Kompositionen, besonders Conzertstücken, zeigt sich in den barocken, zusammenhanglosen, unvermittelten Einzelheiten, welche darin verstreut liegen, die Unfreiheit, eine musikalische Idee zu beherrschen und das Einzelne unter ein Ganzes zu vereinigen und zu sammeln, daraus aber kommt eben der Mangel der idealen, der musikalischen Wahrheit, welche in der Idee der Kunst, in den Gesetzen des Maasses und des Ebenmasses liegt. — Dagegen in *Goethe's* Trost in Thränen, oder: der Fischerknabe, oder: der Sänger, oder: das Veilchen u. v. a., welche Wahrheit lyrischer Empfindung und lyrischen Ausdrucks, und wiederum in Götz und Marie, in Clärchen und Egmont, in Tasso und Eleonore, welche tiefe Wahrheit in der Darstellung des menschlichen Herzens! Nicht anders bei *Mozart*, welche Meisterschaft in der Charakterzeichnung seiner Opern, wie Leporello, Elvira, Zerline, Figaro, Osmin, welche Meisterschaft in der Beherrschung gross und weit angelegter Themen, welche tiefe, treue Darstellung menschlichen Lebens, Ringens, Leidens und sich Versöhnens in seinen Quartetten und Symphonieen, also, dass man überall sich findet, sich wiederfindet! Genug, wo der Geist, da ist Freiheit, wo aber Freiheit, da ist Wahrheit. —

Die zweite Stelle nimmt von Rechts wegen *Schiller* ein und neben ihm steht *Beethoven*. Ich habe ihr Brustbild vor mir; dieses sehnsüchtige, feurige Auge, diese hohe, feierliche Stirn, diese blassen Wangen mit den Zeichen des Kampfes bestätigen mir, was ich aus ihren Schöpfungen dem Wesen ihres Genius erhorcht habe.

Der erste Zug, in welchem *B.* und *Sch.* zusammentreffen, ist das *Ringen*. Zwar ist alle grössere geistige Schöpfung nur durch eine angespannte Arbeit, durch ein Ringen mit den durch einander und wider einander strebenden Elementen zu gewinnen. Wenn mir die Gottheit in der einen Hand die Wahrheit, in der anderen das Streben nach derselben darböte, so würde ich jene zurückweisen, sagt *Lessing*, um den Genuss des Ringens nach ihr nicht zu entbehren. Und in einem Briefe an einen Grafen von *N.* schreibt *Mozart*: Hab doch halter nit geglaubt, dass die Leut so blitzdumm wären, erst verstehen sie meine Musik nit, da nach sagen sie auch noch, es wär mir so aus dem Aermel herausgefallen, nu, Gott weiss aber, wie ich bei meinem Don Giovanni Blut und Wasser geschwitzt hab. — Aber das Ringen des Geistes, von welchem hier die Rede, ist ein anderes insofern, als bei den gedachten Meistern die Arbeit, das Ringen des Genius in die vollendeten Schöpfungen sich herein- und durch sie hindurchzieht. Das ist weit entfernt von einer unnatürlich, gewaltsam hervorgerufenen Stimmung oder einer Schwäche, welche der Formen und ihrer Gesetze nicht Herr werden kann, vielmehr ist es das Wogen

eines grossen Herzens, welches, vom tiefsten Weh des Erdenlebens ergriffen, von glühendem Streben nach dem Höchsten getrieben, mit seinem Trachten nach dem Idealen in stetem Kampfe mit der Wirklichkeit gehalten und deren beengenden Schranken, nicht heimisch werden kann auf Erden und die Fesseln zerbricht, weil sie seinen Anflug hemmen. — So stellt sich Beethoven und *Schiller* dar, Beide vom Schicksal hart bedrängt und geschlagen, der Eine in seines Lebens Blüte, der Andere an seines Lebens Abend. *Schiller* hat gerungen von Anfang um eine Versöhnung der *Wirklichkeit* mit der *idealen Welt*; als er seine Räuber schrieb, kannte er die Welt noch nicht; seine Menschen sind Engel oder Teufel, seine Komposition ist auf Effekt berechnet, seine Sprache überspannt und gewaltsam; auch in Kabale und Liebe und in Fiesko tritt der schroffe, unversöhnte Gegensatz und Widerspruch, dort gegen das Leben und die Sitten des Hofes, hier gegen die bestehenden Formen der Regierung heraus, ein Gegensatz, der erst nach langem Kunststudium und innerer Erfahrung und Arbeit sich auflösen sollte zu voller Harmonie und freier Versöhnung, wie sie herrlich und freundlich vollendet erklingt in des Sängers letztem Vermächtnisse, in Wilhelm Tell. Aber noch war es ein anderes Ziel, um welches er gerungen bis ans Ende, das ist die Versöhnung der *Idee mit der Form*. Man hat Manches aufgestellt und zusammengetragen zum Beweise, dass nicht selten die Form hinter der Idee zurückgeblieben sei, und die Dramen seiner 2. und 3. Periode zeigen das unablässige Ringen des Dichters nach der passendsten Kunstform für die Tragödie, um dem gemeinen Leben, dem niedern Zwecke der Illusion, der Bürgerlichkeit, wie sie seit *Lessing* als Aufgabe des Drama genommen war, zu entrücken, wählt er zunächst den Rhythmus, in Don Carlos, dann das Symbol in den folgenden, das Schicksal und die Astrologie in Wallenstein, die katholische Religion in Maria Stuart, das Romantische in der Jungfrau, den Chor in der Braut. Es ist übrigens *a priori* anzunehmen, und auch bei flüchtiger Kenntniss fühlbar, dass dieser Charakter der Werke und ihrer Entstehung auch auf die Diktion einen Einfluss haben musste und gehabt hat, sie ist edel, oft gewaltig, immer im höheren Tone, bisweilen gewaltsam, hart, man fühlt ihr das Ringen, Suchen, Arbeiten des Geistes ab, der den Adel seiner Gedanken nur der edelsten Form vermählen will. — Das Alles ist auch gesagt auf *Ludwig van Beethoven*. In seinen Symphonieen, in seinen Quintetten und Quartetten ist eine ganze Welt der erhabensten und der lieblichsten Ideen niedergelegt; es reisst den Hörer mit sich fort zu schwindelnden Höhen und führt ihn wieder zu lieblichen Thälern, er zeigt ihm den Frieden des innern Lebens, aber nur, um ihn wieder mit sich hinabzureissen in den Strudel der tobenden Elemente, oder um mit ihm auf der Berge Höhen zu steigen und dort den Myriaden Sternen an des Himmels Gewölbe zuzujauchzen und dem, dessen Hauch sie schuf, sein hehres, gewaltiges Halleluja zu singen. Der geringste, unbedeutendste Vorwurf (man denke an die Symphonie Cmoll) wird unter des Meisters Hand zur Unterlage für gigantische Schöpfungen, zur Quelle für unermessliche Strömungen des Geistes. Er hat die Fesseln der Satzkunst nicht selten in kühnem Muthe von sich geworfen, nicht aus eitlem Uebermuthe, sondern weil sein Genius ihn so führte; und als er in späteren Jahren tadelnde Urtheile von befangenen Kritikern zu Gesicht bekam, rief er seelenvergnügt sich die Hände reibend aus: ja, ja! da rennen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden haben. Er hat die innere Welt mit einer erschütternden Wahrheit gemalt, aber das Gemälde ist das eines Kampfes mit einer Welt, die ihm zu eng ist.

Daher kommt ein anderer Zug ihrer Muse, Beiden gemeinsam, Beiden ein Ruhm, das ist der *Ernst*. Es kann nach dem Zusammenhange, in welchem dies gesagt ist, weder der Sinn des Ausdrucks, noch nach der Art, wie wir sie haben das Wesen ihrer Kunst erfassen und nach der Lösung ihrer Aufgaben ringen sehen, die Wahrheit der Sache zweifelhaft sein. Diese Eigenschaft hat sie zu Lieblingen ihres Volkes, zu ächten deutschen Dichtern gemacht und ihrem Ruhme die Krone der Unsterblichkeit verliehen. Es ist nicht die Art des deutschen Genius, gleich dem antiken griechischen in leichter Fröhlichkeit und Anmuth zu sein und zu schaffen; was er niederlegt auf des Vaterlandes Altar, hat die Weihe des Ernstes, der Tiefe, der Würde, hat den Stempel des errungenen Sieges. Das ist vor Allem die Muse *Beethoven's* und *Schiller's*, das ist sie, auch wo sie sich in des Lebens Spiel und Freude mischt. Sie sucht und reicht die tiefste, ernsteste Wahrheit streng und rauh, bis zur Herbheit, und selten in der Milde und Heiterkeit, in welcher *Mozart* und *Goethe* zu uns reden. Wenn ein *Voltaire* ohne den höheren Flug des Genius, mit dem prunkenden Scheine, mit dem hohlen, wenn auch schimmernden Worte, mit der flüchtigen, leichten, oberflächlichen Erfassung einer Idee den Beifall seiner Nation gewinnen konnte, so bewundert Deutschland an seinem *Schiller* den tiefen Ernst der Betrachtung des Lebens, seiner Schickungen und seiner Aufgabe, den *sittlichen* Ernst, die Reinheit seiner Muse. Und wenn Wälschland einen Genius sich rühmt, welcher zu seiner Zeit das ganze civilisirte Europa mit seinen lieblichen, leichten Melodieen überschüttet hat, so weiss, wer einen Blick auch für den Ernst der Kunst hat, das leichte, lustige Spiel lieblicher Melodieen von der Gediegenheit und Gründlichkeit ächter Kunst und dem ernsten Tone des ächten Künstlers wohl zu scheiden, und wer nur ein Meisterwerk *Beethoven's*, eine Symphonie, oder eine Klaviersonate, oder eines der herrlichen Trio's, oder Quartetten oft gehört, gründlich studirt und ernstlich nachgefühlt hat, der wird nach so gediegenen Klängen voll tiefen Ernstes keine dauernde Freude mehr haben an der wälschen Muse, und — auch ohne von *Beethoven's* gründlichen Vorstudien und seiner Zähigkeit in der Arbeit zu wissen, sie doch bald erkennen und dem Italiener gern seinen Stolz lassen auf seinen *Rossini*.

Es ist übrig, von einem Dritten zu reden, welches beiden Dichtern eigenthümlich ist, es ist die *Kraft*

Google

Auch dies hängt eng zusammen mit dem, was unter 1. gesagt ist und bedarf deshalb keiner weiten Auseinandersetzung. Natürlich ist, dass ein Genie auch für die anmuthigen Seiten des Lebens einen Blick und eine Sprache hat und auch die lieblichen, zarten Klänge der Kunst tönen zu lassen vermag. *Schiller* hat in seinen lyrischen Gesängen und in den lyrischen Partieen seiner Dramen auch diese Seite meisterhaft angeschlagen, und *Beethoven*'s Adelaide, wie seine Adagios in seinen Symphonieen und Quintetten und Quartetten gehören zu dem Edelsten und Herrlichsten, was überhaupt je in der Musik geschaffen worden ist. Das Genie ist nie so einseitig einer Stimmung anheimgegeben. Aber diese Klänge sind weit entfernt von der sentimentalen Weichheit einer Seele, welche in der Empfindung aufgeht und sich verliert, vielmehr athmen auch sie Kraft und Ernst, und sie verhallen bald, um den gewohnten Regungen, dem stürmischen, drängenden, kraftvollen Allegro und Presto Raum zu geben. Es ist bekanntlich *Beethoven*'s höchster Glanzpunkt in seinen Symphonieen zu finden, und auch ein Ungebildeter fühlt die gewaltige, gigantische Kraft, in welcher sie einherschreiten, vielmehr einherstürmen, aber immer bewusst und klar, göttergleich. Bei dem Dichter tritt diese Eigenschaft am Schärfsten hervor in seinen ersten dramatischen Dichtungen, die Kritik, auch des Dichters selbst, hat an ihnen Vieles zu tadeln gefunden, aber den Löwen lassen sie alle erkennen, und es gibt kaum etwas Erhabeneres und Gewaltigeres, als in Don Carlos den Dialog desselben mit Alba oder die beiden Piccolomini und Wallenstein's Tod. Wenn übrigens unser Dichter nicht freizusprechen ist von dem Streben, durch die Gewalt des Wechsels, der Ueberraschung zu wirken, von dem Haschen nach Effekt, so wird man nicht Unrecht thun, auch darin ein Zeichen der Kraft zu finden, wenn sie auch hier in niederem Dienste steht.

(Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Aus London, im Juli. — Her Majesty's Theatre. — Am Donnerstage wurde *Mozart*'s Figaro gegeben. Das Haus war zum Einbrechen voll. Die Königin sass in ihrer Loge, umgeben von einem glänzenden Hofstaate — sie liebt *Mozart* und die *Jenny Lind*. — *Balfe* trat mit freudeglänzendem Blick in's Orchester. Er ist glücklich vor einer *Mozart*'schen Partitur — hätte er nur auch das rechte Orchester dazu. Seine Auffassung der Tempi, und die Art, wie er die verschiedenen Ausdrucksnuancen andeutet, zeugen von seinem tiefen Studium des grossen Meisters. Aber was lässt sich ausrichten mit einer Schaar verwelkender Pensionaire und ungeübter Gelbschnäbel, unter der die wenigen Künstler wirkungslos verschwinden! Die Susanna der *Lind* ist schwerlich das Kammermädchen, wie *Beaumarchais* und *Mozart* es gezeichnet. Sie ist zu bescheiden, um unverschämt, zu fein, um lebhaft zu sein. Ihre Susanna ist nobler, als die Gräfin. Das Quartett „A dolce contento" — Susanna, Figaro, Bartolo und Marcelline — wurde des Schlusses wegen zweimal da capo verlangt. Von den Gallerieen herab wollte man es gar zum dritten Male hören, was aber das Publikum nicht zugab. Dieser Lärm einer anspruchslosen Kadenz wegen war das dümmste Beispiel von Claqueismus in der Chronik der Oper — eben so gut konnte man den letzten Takt von God save the Queen da capo verlangen. Es wurden viele Stücke der *Lind* da capo verlangt, doch liess sich auch einiges Zischen hören. Wann wird diese rohe Oppositionsweise aus den Theatern verbannt werden! Das „Deh vieni" der grossen Sängerin erregte ungeheuren Enthusiasmus. Sie trägt diese herrliche, einfache Melodie aber auch mit einer Tiefe des Gefühls vor, wie sie selten gefunden wird. Dem. *Cruvelli*'s Gräfin war eine reizende Darstellung. — *Coletti*'s Graf muss in dramatischer Hinsicht eine schwerfällige, in musikalischer eine lobenswerthe Leistung genannt werden. — *Belletti*'s Figaro fehlte nicht mehr als Alles. — *Lablache*'s Bartolo ist unvergleichlich. Ueber Dem. *Schwartz*, welche den Cherubin gab, muss die Kritik schweigen, wenn sie nicht bösartig erscheinen will. — Die *Lind* und die Hauptdarsteller wurden nach jedem Akte gerufen, zum Aerger einer beträchtlichen Opposition. — *Balfe*'s neue Oper „Falstaff" wird jetzt mit Ungeduld erwartet. Dieses Werk kann der *Lind* einen neuen Schwung geben, den sie jetzt wohl nöthig hat, da das Nachtigallenfieber bei einem Theile des Publikums ziemlich im Abnehmen begriffen ist.

Coventgarden. Am Sonnabend wurde *Rossini*'s Barbier so geistvoll ausgeführt, die Sänger alle waren in so ungewöhnlich glücklicher Laune, dass das Publikum in einen wahren Taumel des Entzückens gerieth. Wir haben die *Persiani* nie besser bei Stimme gefunden, als heute. Das Largo in „una voce" wurde donnernd da capo gerufen, und eben so die *Cabaletta*, in welcher letzteren aber die bescheidene Sängerin nicht willfahrte. *Salvi*'s Graf Almaviva und *Tamburini*'s Figaro waren vollendete Darstellungen. Die Ouverture wurde von dem ausgezeichneten Orchester unter *Costa*'s Leitung glänzend gespielt und musste wiederholt werden. — Nach der Oper sang die *Alboni* ihre Lieblingsszene aus Betly, welche mit einem solchen Beifallssturme nochmals verlangt wurde, wie ihn nur diese Sängerin zu erregen im Stande ist.

Am Dienstage wurde Semiramis wiederholt. Das „Bel raggio" der *Grisi* war wundervoll, und in dem „In si barbara" der *Alboni* flossen Thränen und Dacaporufe zusammen. Auch hier wurde die Ouverture stürmisch da capo verlangt. In dem grossen Duett „Ebben a te ferisci" suchten die *Grisi* und *Alboni* sich in edlem Wetteifer gegenseitig zu übertreffen, und selbst in diesem Theater haben wir einen gleichen Enthusiasmus des Publikums noch nicht wahrgenommen. *Tamburini* als Assur und *Tagliafico* als Priester Oroe waren gleich bewunderungswürdig.

Die beste Vorstellung aber, welche vielleicht je in England stattgefunden hat, war die Wiederholung von Figaro's Hochzeit. Orchester, Chor und alle Haupt-

darsteller trachteten, wahrscheinlich durch die Aufführung in Lumley's Theater angespornt, mit höchstem Eifer danach, *Mozart's* göttliche Musik in höchster Vollendung auszuführen. Der Erfolg war ohne Gleichen. Die Ouverture wurde nach der ersten Wiederholung von der Mehrzahl des Publikums noch einmal verlangt, was jedoch Herr *Costa* nicht beachtete. „Voi che sapete" von der *Alboni* gesungen, — *Mario's* „Non più andrai", das Duett zwischen der *Grisi* und *Tamburini* „Crudel perchè finora" und das nicht weniger schöne der *Grisi* und *Steffanoni* „Sull' aria" wurden stürmisch da capo verlangt. — Ueber *Tamburini's* und der *Grisi* Rollen als Almaviva und Susanna besonders zu reden, wäre überflüssig. *Mozart* selbst würde über ihre Leistungen entzückt gewesen sein. Der *Alboni* Cherubin ist eine ihrer entzückendsten Rollen. *Mario* war wirklich gross als Figaro. Und gleich glücklich und trefflich waren alle andern Rollen bis in die kleinste hinab besetzt. — Am Ende jedes Aktes wurden sämmtliche Darsteller gerufen und die Damen mit Strömen von Bouquets überschüttet.

Nächstens sollen die Hugenotten auf besonderen Befehl der Königin aufgeführt werden. Die Damen *Pauline Garcia*, *Alboni*, *Castellan*, *Bellini* und die Herren *Mario*, *Tagliafico*, *Luigi Mei*, *Lavia*, *Soldi*, *Corradi Setti*, *Rache*, *Tamburini* und *Marini* werden darin auftreten. *Meyerbeer* hat eine neue Arie für die *Alboni* und ein Duett für die *Garcia* und *Alboni* dazu geschrieben. Man ist sehr gespannt auf diese Aufführung, die Alles übertreffen soll, was die Direktion der königl. italienischen Oper bis jetzt geleistet hat.

York. — Das letzte Konzert der hiesigen philharmonischen Gesellschaft wurde am Dienstag Abend in der grossen Aegyptischen Halle der great Assembly Rooms gegeben. Der grosse, prachtvolle Saal war auf's Glänzendste erleuchtet und das zahlreiche und ausgesuchte Publikum gab ihm das Ansehen eines schönen bunten Blumengartens. Die engagirten Hauptsänger waren Madame *D'Okolsky* und Herr *Massol*. Erstere, deren Stimme ein Contralt, ist hier zu Lande noch nicht bekannt, da sie erst seit vier oder sechs Wochen sich in England befindet. Wir zweifeln nicht, dass sie bald eben so beliebt bei uns werden wird, als sie es in Mailand und Wien gewesen. Herr *Massol* besitzt eine Baritonstimme von merkwürdiger Kraft, Fülle, Weichheit und von grossem Umfang. Man war nach dem bedeutenden Rufe, der ihm vorangegangen, sehr gespannt auf seine Erscheinung. Den ersten Theil des Conzerts eröffnete *Mozart's* Symphonie in Cdur; sie wurde von dem Orchester sehr gut ausgeführt. Mad. *D'Okolsky* erntete in der Arie „Ah non la rosa e mia" reichen Beifall. *Massol's* Vortrag des Recitativs und der Arie aus *Donizetti's* Favorita setzte die Zuhörer wahrhaft in Erstaunen. Die Perle des Abends aber war das Duett aus derselben Oper, von *Massol* und der *D'Okolsky* herrlich vorgetragen und vom Publikum stürmisch applaudirt. Den Schluss des ersten Theils machte *Beethoven's* schöne, klare Ouverture zu Prometheus. — Den zweiten Theil begann die Ouverture von *Romberg* zu Mendoza, welche zwar gut exekutirt wurde, aber ihrer Trockenheit wegen sich keines Beifalls zu erfreuen hatte. Hierauf sang Mad. *D'Okolsky* Scene und Arie aus *Donizetti's* Zoraida di Granata. Dann folgte *Massol* mit einer Arie aus *Vogel's* Oper „Le Jugement dernier", worin er seine kräftige und biegsame Stimme in vollstem Glanze zeigen konnte. Leider liess er sich nur vom Pianoforte begleiten, was wir bei Stücken, die für Orchester berechnet sind, und wo das Orchester, wie hier, zu haben ist, durchaus nicht billigen können. *Calcott's* glee „Ahried" folgte und wurde pikant vorgetragen. Mad. *D'Okolsky* sang nun *Dessauer's* „spanisches Lied", welches sie wiederholen musste. Mit *Hummel's* Ouverture in B, welche ausgezeichnet gut gespielt wurde, schloss das Conzert. Dr. *Camidge* dirigirte und Herr *Shaw* akkompagnirte am Pianoforte. Dem Conzerte folgte ein glänzender Ball.

Die Beethoven-Quartett-Gesellschaft in London. Diese Gesellschaft wurde vor sechs oder mehr Jahren von dem verstorbenen Herrn *Alsager*, einem passionirten Musikliebhaber, gestiftet. Schon früher hatte er in seinem Hause für seine Freunde Aufführungen von Instrumentalkompositionen der grössten Meister veranstaltet, wozu er immer die besten Künstler Londons wählte. Aus diesen glänzenden Versammlungen, deren sich Alle, welche Zutritt zu denselben hatten, stets mit grossem Wohlgefallen erinnern werden, entstand die *Beethoven*-Quartett-Gesellschaft. Er wollte nämlich einem grösseren Publikum, als er bei sich versammeln konnte, Gelegenheit verschaffen, mit des herrlichen Meisters Werken bekannt und vertraut zu werden. Ein mässiges Eintrittsgeld wurde festgesetzt, um die mitwirkenden Künstler bezahlen und die Kosten für die Lokalität u. s. w. bestreiten zu können. Die Hauptverwaltung wurde einem Comité übergeben und die musikalische Leitung Herrn *Rousselot*, einem tüchtigen Cellisten und vielseitig gebildeten Musiker, anvertraut. „Honour to Beethoven" (zur Ehre *Beethoven's*) nahm die Gesellschaft als Devise an, die der Erfolg nicht Lügen gestraft hat. Die Concerte wurden von einem zahlreichen Publikum besucht. Nach dem Tode ihres Gründers ist die Hauptlast der Unternehmung auf Herrn *Rousselot* übergegangen, der durch seine kluge Führung jede Unterbrechung verhinderte.

Die Mitwirkenden sind immer aus den ersten Künstlern gewählt worden. Die erste und zweite Violine spielten abwechselnd *Sivori*, *Vieuxtemps*, *Joachim*, *Molique*, *Sainton* und Andere von gleichem Werthe. Auch *Spohr* hat mitgewirkt. Viola und Violoncello spielen die Herren *Hill* und *Rousselot*, Quartettspieler, wie man sie sicher nirgends besser findet. Die Werke werden mit ausserordentlicher Sorgfalt eingeübt. Einige Zeit beschränkte man sich nur auf Ausführung *Beethoven*'scher Quartette. Seit den zwei letzten Jahren hat man aber auch Werke von *Haydn*, *Mozart* und *Mendelssohn* vorgeführt, obgleich die *Beethoven*'schen den Hauptstoff zu jedem Programm liefern. Dadurch ist grössere Abwechselung gewonnen worden, die sich ganz gut mit dem Zwecke der Gesellschaft verträgt, denn auch so wird *Beethoven* geehrt, dass man seine wunderbaren Schöpfungen mit denen früherer und späterer

Digitized by Google

Meister vergleichen kann. Die Gesellschaft hat auf praktische Weise die Streitfrage über den Werth der letzten Quartette *Beethoven's* gelöst. Denn was man darin excentrisch, unklar, Sprünge einer ungeregelten Fantasie u. s. w. nannte, und aus der Taubheit des Meisters entsprungen wähnte war nur Folge der grossen technischen Schwierigkeiten, die man noch nicht besiegen, und des Stils, dessen Neuheit, Kühnheit und Tiefe man noch nicht zu begreifen vermochte. In dieser Gesellschaft aber werden sie mit einer solchen Präcision, Zartheit der Gefühle, Feinheit der Nuancirung, mit solchem Schwung und Feuer ausgeführt, dass sie in ihrer reinsten Gestalt erscheinen, mit dem grössten Entzücken angehört und einstimmig über alle andere Werke dieser Gattung gesetzt werden.

Bergkreyen.

Bei Ausarbeitung eines *Opusculs*, welches sich über geistliches Lied und Choralgesang, rhythmischen Choral u. dgl. ausspricht, ward ich veranlasst, ältere und neuere Werke nachzuschlagen; natürlich durfte Dr. *Schilling's* Encyklopädie nicht fehlen. Diese Zeilen sind bestimmt, den Artikel *Bergkreyen* zu ergänzen.

Mangel an Kirchenmelodieen nöthigte vor, zu und nach *Luther's* Zeiten, weltlichen Melodieen geistliche Texte unterzulegen, z. B. Herzlich thut mich verlangen von *Ringwald* (st. 1610), nach: Mein G'müth ist mir verwirret; Nun ruhen alle Wälder von *P. Gerhard* (st. 1676), nach dem Bergkreyen: Inspruck ich muss dich lassen; Auf meinen lieben Gott trau ich von *Weingartner* im 17. Jahrh., nach: Venus du und dein Kind; Christus, der ist mein Leben von *Simon Graf* (st. 1659), nach: Warum willst du weg ziehen? Ich hab mein Sach Gott heimgestellt von *Pappus* (st. 1616), nach: Es liegt ein Schloss in Oesterreich. Freiherr von *Tucher* in „Schatz des evangel. Kirchengesanges der Melodie und Harmonie nach", Stuttg. 1840, sagt: „Es ist bereits anerkannt, dass das evangelische Kirchenlied aus dem weltlichen Volksliede hervorgegangen ist. Der unmittelbare, unreflektirende gesunde Sinn des Volkes fand keinen Anstoss hieran, so wenig als an der nach der Reformation theilweise noch statthabenden Vermischung des kirchlichen mit dem weltlichen Gesange, vielmehr konnte darin eine Verklärung des Weltlichen, das nicht an sich, sondern nur durch die Sünde der Menschen in einen Gegensatz gegen das Geistliche gesetzt ist, erkannt werden, da das rein Volksgemässe in seiner Ureigenthümlichkeit mit christlicher Offenbarung auf's Innigste verwandt ist." Bemerkungen hierzu anderswo.

Giovanni Gastoldi, Kapellmeister des Herzogs von Mantua im 16. Jahrh., liess 1597 Balladen drucken, von denen einige als Melodieen zu geistlichen Liedern gebraucht wurden. Auch *Luther* benutzte bei seinen Melodieen *Bergkreyen*, worüber *Schilling* bemerkt: „B. nannte man vor Alters, besonders zu *Luther's* Zeiten, eine Melodie, deren man sich bei Absingung einer in Reimverse gebrachten Geschichte bediente, ein Lied oder einen Gesang also, ähnlich unserer heutigen Romanze, auch Ballade. Man hatte geistliche und weltliche Bergkr., erstere enthielten biblische und moralische, überhaupt geistliche Geschichten und ihre Melodieen waren daher auch ganz nach Art eines Chorals abgefasst; letztere besangen andere im Leben vorgefallene merkwürdige Begebenheiten. Ein noch vorhandenes Beispiel einer geistlichen Bergkreyenweise ist der fälschlich *Luther'n* zugeschriebene Choral: Vater unser im Himmelreich und die Melodie zu: Nun ruhen alle Wälder. Diese war ursprünglich sogenannt weltlich, nämlich die von *Joh. Isaac* komponirte Melodie zu dem Bergkr. „Inspruck ich muss dich lassen", die nachher mit dem Texte: O Welt ich muss dich lassen in die Kirche aufgenommen wurde und von da auf den angeführten bekannten Choral überging*). *Erasmus Rotenbucher* zu Nürnberg veranstaltete 1550 eine ganze Sammlung geistl. Bergkr., unter welchen sich auch mehrere Lieder aus *Luther's* ersten Gesangbüchern befinden, als: Sie ist mir lieb die werthe Magd — Ein neues Lied wir heben an — Wies Gott gefällt, so g'fällt mir's auch (von *Friedrich von Sachsen*). *Etwas Sicheres über Ursprung und Ableitung des Wortes ist nicht bekannt.*" So weit *Schilling*.

Und doch! Bergk ist nämlich die alte Schreibart statt Berg, also Bergreihen (Burgkgraffen, vorzogk, betragk, hinwegk, zugk u. s. f.). *Adelung* in seinem grammatisch-kritischen Wörterbuche der hochdeutschen Mundart, 2. Ausg. 1793 in gr. 4., unter dem Worte Reihen bemerkt: „Ein Wort, welches noch in einer doppelten, dem Anscheine nach verschiedenen, aber doch genau verwandten Bedeutung vorkommt. 1) *Ein Gesang*, ein Lied. Do uns dissen Reyen gesank (der uns dieses Lied sang), in einem alten niederdeutschen Liede bei dem Frisch. Dem *Struck* zufolge (ein gelehrter und arbeitsamer deutscher Sprachforscher, zuletzt Hofprediger in Küstrin, st. 1798. Eine.) hat das Lied: Wenn mein Stündlein vorhanden ist, in einigen alten Gesangbüchern noch einige Verse mehr, worunter sich der letzte so anfängt: Wer ist, der uns diesen Reihen sang."

Ich habe in vielen alten Gesangbüchern nachgeschlagen und nur fünf Verse gefunden. *Wetzel* in seiner Hymnopöographie bemerkt: „Im Koburgischen Gesangb. 1626, Ratzeburgschen 1684, Anspachschen 1700, Naumburgschen 1717 waren noch 5 oder 6 Strophen zu finden, wovon die letzte: Wer ist, der uns diss Liedlein (Vermuthlich statt Reihen) sang? ist alt und wohl betaget, dieweil kommt er nicht von der Statt, das Podagra ihn plaget; offt seufzet er, hat Gott im Sinn: Herr hilf dem krancken Hermann**) hin, da jetzt Elias lebet." *Schamelius* in seinem *Lieder-Commentario* I. p. 148 bemerkt: 6—10 Verse würden in den neuen Gesangb. ganz unbillig weggelassen. V. 10: Wer ist, der uns dies *Liedlein* sang?

Auch, führt *Adelung* fort, bei dem schwäbische

---

*) Durch *Ebeling*, Prof. der Musik am Carolinum in Stettin (st. 1676). *P. Gerhard's* geistl. Andachten in 120 Liedern mit 2 Singstimmen und Generalbass. 2 Hefte. Berlin, 1666 und 67.

**) *Nic. Herrmann*, wegen seines Podagra's Contractus genannt, Kantor zu Joachimsthal st. 1561.

Dichters kommt das Wort Reihen in dieser Bedeutung noch mehrmals vor. Jetzt ist es in diesem Verstande nur noch hin und wieder unter dem Volke üblich, besonders *pflegen die Bergleute ihre Lieder und Gesänge noch Bergreihen zu nennen.* Das Bellen oder Schreien der Füchse heisst in einigen Gegenden reihen. Der Fuchs reiht. Dass dieses Wort ehedem in weiterer Bedeutung üblich gewesen sein müsse, erhellet aus unserem anschreien, krähen (niederdeutsch kreien), kreischen.

Die zweite Bedeutung: „Reihen eine Art eines Tanzes, wobei mehrere in einem Kreise oder doch in der Reihe tanzen und dazu singen, der Reihentanz, bei *Luther'n* in der deutschen Bibel in härterer Mundart Reigen" — geht uns hier weiter nichts an. Es war nur blos darum zu thun, die Worte in *Schilling*'s Encyklopädie „etwas Sicheres über Ursprung und Ableitung des Wortes Bergkreyen ist nicht bekannt" zu ergänzen und zu berichtigen.

Zeitz. M. *Krebitzsch*, P.

Ueber das Konservatorium zu Brüssel.

In einer Zeit, wie die jetzige, wo gewaltsame Krisen die Kunst und die Künstler getroffen haben, ist es ein wahrer Trost, eine Anstalt zu sehen, wo die Musik mit demselben Eifer gepflegt wird, wie in den schönsten Tagen der Ruhe und des Friedens. Es liegt etwas Rührendes in solchem Glauben an die Kunst, der mit unerschütterlicher Ausdauer den Weg des Fortschrittes verfolgt.

Dieser Fortschritt ist niemals in so kurzer Zeit so bedeutend hervorgetreten, wie in dem Konservatorium der Musik zu Brüssel. Kaum sind es fünfzehn Jahre, dass Herr *Fetis* der Aeltere von Paris schied, um die Leitung jener Kunstschule zu übernehmen. Bei seiner Ankunft in Brüssel fand er dieselbe in einem kläglichen Zustande. Eine kleine Zahl schlecht besoldeter, meistentheils sehr mittelmässiger Lehrer, wenige Zöglinge, die ohne allen Unterschied aufgenommen wurden, eine ganz unzureichende Geldunterstützung (nicht der vierte Theil von der jetzigen), keine Organisation, kein Material, keine Instrumente, keine Musik, kein Orchester — das war im Anfange des Jahres 1833 das Brüsseler Konservatorium.

Vergleichen wir diesen Zustand mit demjenigen, worin die Anstalt sich jetzt befindet. Statt einiger mehr oder weniger unbekannter Lehrer erblicken wir mehrere der ersten musikalischen Berühmtheiten unserer Zeit: Madame *Pleyel* für das Pianoforte; *Bériot* für die Geige, *Servais* für das Violoncell, *Blaes* für die Klarinette, *Geraldy* für den Gesang. Ausserdem viele andere vortreffliche Lehrer, die sich unter dem Einflusse des Direktors gebildet haben, und für die Kompositionslehre deren Leiter, *Fetis* selbst, dessen Name einen so guten Klang in der musikalischen Welt hat.

Anstatt einer dürftigen Anzahl unbemittelter Anfänger gewahren wir jetzt fünfhundert Zöglinge, darunter Franzosen, Deutsche, Russen, Dänen, Holländer, Engländer. Denn Belgien öffnet, wie die meisten Staaten Deutschlands, seine Kunstschulen allen Nationalitäten. Bereits sind viele jetzt berühmte Künstler aus dem Konservatorium hervorgegangen. Wir erwähnen nur die Violoncellisten *Batta* und *Demunck*, die Klarinettisten *Blaes*, der jetzt selbst als Lehrer wirkt, und *Franck*, ersten Klarinettisten am grossen Brüsseler Theater; die Violinisten *Dubois*, *Eichberg* (erster Soloviolinist am Frankfurter Theater), *Frère*, *Deyschmann*; die Flötisten *Demeur*, *Aerts*, *Reichert*; den Fagottisten *Bernini*, den Violoncellisten *Pèquez*, jetzt Lehrer am Konservatorium zu Barcellona. Ferner viele treffliche Sänger und Sängerinnen, und unter den Komponisten (aus *Fetis* Schule) namentlich *Lemmens* und *Stadtfeld*, von dem unlängst eine Symphonie mit vielem Beifall aufgeführt wurde. (S. diese Zeitg. S. 389.) Nur das Pianoforte hat bis jetzt noch keinen, am Brüsseler Konservatorium gebildeten Virtuosen ersten Ranges aufzuweisen. Seitdem jedoch Mad. *Pleyel* in diesem Zweige der Kunst Unterricht ertheilt, hat sich auch hier eine bedeutende Vervollkommnung bemerklich gemacht.

Ein wahres Heer tüchtiger Violinisten, Violoncellisten und Kontrabassisten hat das Brüsseler Konservatorium in das In- und Ausland gesendet. Das Orchester der Anstalt selbst zählt jetzt vierzig Violinen, zwölf Bratschen, zwölf Violoncelle und eben so viele Kontrabässe. An der Spitze stehen der Professor *Bernier* und sein Zögling *Seesteren*. Die Blasinstrumente sind nicht minder trefflich, und die Gesammtmasse bildet unter *Fétis* Leitung ein so schönes und vollkommenes Ganze, dass es keiner ähnlichen Anstalt nachstehen dürfte.

Vor fünfzehn Jahren bestanden die belgischen Regimentsmusikchöre grösstentheils aus Deutschen, seitdem aber hat das Brüsseler Konservatorium so viele Schüler auf den Blasinstrumenten gebildet, dass jetzt fast alle Plätze mit Inländern besetzt sind. In dem Regimente Guiden z. B., das vielleicht das beste Musikchor besitzt, ist kein einziger Ausländer unter den Musikern. Bei dem Eliten-Regimente fand neulich ein Konkurs zur Wiederbesetzung der Musikdirektorstelle Statt. Dabei wurden drei grössere Musikstücke von dem Chore vom Blatte gespielt, und zwar so vortrefflich, dass die Mitglieder der Jury Anfangs glaubten, sie seien sorgfältig einstudirt worden.

Diese Erfolge sind alle der Thätigkeit des Direktors zuzuschreiben, der mit unermüdetem Fleisse für das Beste der Anstalt wacht. Er allein hört Alle, die sich zur Aufnahme melden, und entscheidet über die letztere. (Am Pariser Konservatorium besteht hierzu eine Jury.) Er allein führt die Aufsicht über die einzelnen Klassen, hält die Prüfungen ab, ordnet die Preisbewerbungen, gibt den Unterricht in der höheren Komposition, leitet alle Proben und Aufführungen der Concerte. Und daneben ist er unausgesetzt mit umfassenden wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten beschäftigt. In der Klasse der schönen Künste der königlichen Akademie, deren Mitglied er ist, wird er immerwährend mit der Abfassung von Berichten und Denkschriften beauftragt, und ausserdem unterhält er

auch einen ausgedehnten Briefwechsel mit hervorragenden Männern in allen Theilen Europa's. Eine fürwahr an's Unglaubliche grenzende Thätigkeit.

FEUILLETON.

Aus Stuttgart wird gemeldet, dass der König alle neuerlichen Maassregeln wegen Aufhebung des Hoftheaters, Entlassung und Pensionirung der Mitglieder u. s. w. zurückgenommen hat und dass diese Anstalt in der früheren Weise, wenn auch mit einigen Einschränkungen, fortbestehen wird. Die Wiedereröffnung soll bis zum 1. Oktober d. J. stattfinden.

Am 22. Juli starb in Weissensee der Organist *Adam Gottlieb Theile*, 61 Jahr alt, als Komponist unter dem Namen *A. Theophil* bekannt.

Der bekannte niederländische Komponist *A. Berlin* in Amsterdam hat von dem Kaiser von Oestreich für Zusendung seiner neueren Kompositionen die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten, geziert mit dem kaiserl. Brustbild und begleitet von einem sehr schmeichelhaften Schreiben. — *Berlin* ist übrigens fortwährend sowohl als Komponist wie als Musikdirektor sehr thätig. So wurde vor einiger Zeit in den dortigen Frascati-Concerten eine neue Symphonie für grosses Orchester mit allgemeinem Beifall aufgeführt, ebenso die Kantate: „Die Matrosen am Ufer." Von fremden Tondichtungen hat *Berlin* letzten Winter namentlich *Félicien David's* bekannte Ode-Symphonie zur Aufführung gebracht.

Bei dem am 30. Juli zu Kommotau gefeierten Verbrüderungsfeste zwischen Böhmen und Deutschen hatten sich auch viele böhmische Gesangvereine und Liedertafeln eingefunden, unter denen sich die von Kaden, Eisenberg, Oberleutensdorf u. s. w. auszeichneten. Von sächsischer Seite war als selbständiger Verein nur der Zöblitzer erschienen, dessen Vorträge allgemein als vortrefflich befunden wurden.

Am 13. August wurde in Neustadt-Eberswalde ein grosses *Volksmusikfest* unter Leitung des Herrn *Mücke*, Gesanglehrers des Berliner Handwerkervereines, gefeiert. 21 Gesangchöre von Handwerkervereinen, darunter viele aus Berlin, nahmen daran Theil, darunter auch ein ländlicher, aus dem Dorfe Trampe. Das Fest war ein sehr heiteres; das politische Element, das sich unter der Gestalt der demokratischen Clubs aus Berlin eindrängen wollte, hatte man glücklich fern zu halten gewusst.

Bei dem Kölner *Dombaufeste* hatte der dortige Männergesangverein am 14. August eine musikalische Morgenunterhaltung veranstaltet, welcher die vielen Fremden, darunter auch der Reichsverweser, beiwohnten. Musikdirektor *Weber* leitete die Aufführungen, Fräul. *Sophie Schloss*, unsere treffliche Concertsängerin, und der Violoncellist *Jakob Offenbach* ernteten durch ihre Vorträge allgemeinen Beifall. Bei der Consecrationsfeier im Dome selbst ist *Leibl's* Te Deum aufgeführt worden.

Am 16. August fand im Thiergarten zu Berlin ein höchst grossartiges Weihemusikfest Statt, veranstaltet von dem Pommernverein für Wahrheit und Recht. 14 Regimentsmusikchöre und 5 Sängerchöre waren an verschiedenen Punkten aufgestellt; den Mittelpunkt der Aufführungen bildete *Beethoven's* Cmoll-Symphonie; am Schlusse vereinigten sich alle Chöre bei dem sogenannten Hofjäger. Die Leitung der Instrumentalchöre hatte Musikdirektor *Wieprecht*, die der Sänger Herr *Mücke*, Gesanglehrer des Berliner Handwerkervereines, übernommen. Der Ertrag — 1600 Thlr. Brutto-, 1100 Thlr. Netto-Einnahme — ist zum Bau eines Kriegschiffes bestimmt, schwerlich aber für die deutsche Flotte, da das spezifische Preussenthum, wie es namentlich auch in dem „Pommernvereine" vertreten ist, dies nicht dulden würde!

Fräulein von *Marra* hat sich mit Herrn *Vollmer*, erstem Liebhaber am Königsberger Theater, verheirathet.

Die Zittauer Liedertafel hat für den 27. August zum Besten der Oberlausitzer Weber ein Gesangfest auf dem Oybin veranstaltet. Mehrere hundert Sänger werden daran Theil nehmen und die Aufführungen finden in der bekannten Klosterruine Statt.

In London starb, 76 Jahre alt, der Musiker *Franz Cramer* aus Mannheim gebürtig, Bruder des bekannten *Johann Cramer*, vom Jahre 1780 bis 1844 Leiter der sogenannten *Ancient concerts* in London — eine Stelle, welche vormals sein Vater *Wilhelm Cramer* bekleidet hatte.

Die Nachricht von der Verheirathung der Sängerin *Marie Kreutzer* mit dem Musikdirektor *Hoffmann* in Pyrmont war in öffentlichen Blättern verbreitet, ist aber nichtsdestoweniger falsch. Der Vater, *Konradin Kreutzer*, macht dies selbst bekannt und hofft, dem Urheber der Lüge auf die Spur zu kommen.

Am 6. August feierte der Kantor *Johann Gottlieb Schramm* in Neudorf bei Annaberg sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum.

In Leipzig gastirt Herr *Gärtner* aus Breslau, dagegen Herr *Behr* aus Leipzig in Berlin, wo er früher angestellt war. In seiner ersten Rolle, Plumkett in *Flotow's* Martha, zeigte er einige Befangenheit.

Musikdirektor *Gunthal* aus Hamburg, der sich seit einiger Zeit in Leipzig aufhält und mehrere Gartenconcerte dirigirte, wird sich ferner bleibend daselbst niederlassen und die seit *Queisser's* Tode erledigte Stelle eines Musikdirektors beim Stadtmusikcorps übernehmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigung.

In der **Arnoldischen Buchhandlung** in Dresden und Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Dr. Fr. W. Schütze,
praktisch-theoretisches
Lehrbuch der musikalischen Komposition.
Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst, für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Anstalten etc.
Dritte verbesserte Auflage.
gr. 8. brosch. 1 Thlr. 15 Ngr.
Mit Beispielbuch 2 Thlr. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten August **Nr. 35.** 1848.

Inhalt: Poetes und Komponisten. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. Aus Berlin. — Musikalische Zustände in Bernburg. — *Biographisches.* Apollonia von Hentsch. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Poetes und Komponisten.

Von *Theodor Kirchhofer*

(Beschluss.)

Wenden wir uns von diesem auf ein anderes Gebiet. Man hat oft die Klage gehört, dass die grössten Dichter und die grössten Komponisten der neuen Zeit dem Gesange der Kirche keine Gaben dargebracht haben. *Mozart* und *Beethoven* haben keine Choräle komponirt, *Goethe* und *Schiller* keine Kirchenlieder gedichtet. Es ist ein dramatisches Element in der deutschen Dichtkunst (und Kunst überhaupt), das antike, das christliche und das deutsche. Verschiedene Zeiten und Dichter haben das eine oder das andere ausschlig oder doch vorwiegend zu Geltung und Anwendung gebracht. Die unvorwürfigsten Dichter haben das zweite Moment ganz, das dritte zum Theil hintangesetzt. Die Tonkunst lässt diese Theilung nur in einem gewissen Sinne zu, denn sie ist der antiken Welt fremd und nur Erzeugniss des christlichen Geistes; man wird an die Stelle des ersten den streng gebundenen altklassischen Stil im Gegensatze des freien, modernen, und an die Stelle des zweiten das religiös-kirchliche Element im Gegensatze des profanen zu setzen haben. Ein Dichter aber, in welchem jene drei Elemente vereint zur Darstellung kommen, ist — *Klopstock*, ihm als Tondichter zur Seite *Joh. Seb. Bach*.

Beide sind *religiöse* Dichter, durchdrungen von Glaubensinnigkeit und Glaubensbegeisterung. Sie leben und beissi ein singen, und wenn Beide von der Gegenwart nicht verstanden und geachtet werden, so mag zum guten Theile Schuld sein, dass ihr der innere Zusammenhang religiöser Glaubensinnigkeit mit jenen Mysterien verloren gegangen ist. Schon als Jüngling in Schulpforta fasste *Kl.* den Gedanken, den Messias zu verherrlichen im Gesange, und er blieb diesem Gedanken treu bis in sein Alter, wo er noch 25 Jahre die letzten Gesänge seiner Mitwelt übergab. Seine *Oden*, unvergleichlich an Fülle der Kraft und der Empfindung, lenken meistens den Ewigen, den Allgegenwärtigen, den Erbarmer, wie z. B. die Frühlingsfeier oder der Psalm (das V. U.), und auch in denjenigen, welche nicht unmittelbar ein religiöses Thema haben, blickt die tiefe, religiöse Empfindung durch. Die *Kirchenlieder* endlich zeugen davon nicht minder, und wenn auch mehrere unter ihnen ihrer subjektiven, sentimentalen Fassung wegen als *kirchenlieder*, als Ausdruck eines allgemeinen Glaubensbewusstseins nicht wohl gelten können, so werden doch Gesänge, wie: Wenn ich einst von jenen Schimmen, oder: Auferstehn, ja auferstehn, mund der spätesten Nachwelt eine theure Erinnerung bleiben an einen frommen, deutschen Sänger. — Also auch *Joh. Sebastian Bach*. Ich kann mir den ehrwürdigen, grauen, erblindeten Meister nicht ohne Rührung denken, wie er von seines Sohne sich zu der Orgel seiner Thomaskirche führen lässt und nun aus der seine ganze, reiche, innere Welt voll des tiefsten Glaubens, der Andacht, der Sehnsucht nach dem Jenseits und der Hoffnung auf seinen Erlöser, dem sein ganzes Herz und sein ganzes Leben gehört hat, ertönen lässt. Er hat eine grosse Zahl Meisterwerke für die Orgel, Motetten, Kantaten und Choräle und die unübertrefflichen Passionsmusiken geschrieben, welche an Tiefe und Fülle und Wahrheit nicht ihres Gleichen haben — Alles zum Preise seines Gottes, Alles aus einem überaus reichen, glaubeserhabenen Herzen, das schon hienieden in dem Jenseits lebt.

Bei solcher Richtung dieser Dichter musste auch nothwendig in ihren Darstellungen etwas ausprägen, was ich den *Adel* nennen möchte. Schon in der Gedankenhoheit und Reinheit des strengen Satzes bei *S. Bach* und in dem gemessenen Rhythmus und der Ruhmässigkeit bei *Klopstock* liegt ein Adel der *Form*. Aber es ist in Beiden zugleich eine Hoheit, eine majestätische Grösse, eine himmelanstrebende Kühnheit der Gedanken, welche den Hörer erheben und schwindeln machen kann, eine Hoheit, zu welcher nur der *heilige* Sänger *durch* das Heilige sich erheben und nur den glaubenstreuen begeisterten Sinn mit sich emporziehen kann. Da ist nichts Gemeines, nichts Gewöhnliches, es ist, als ständen man im Heiligen und hörte die Stimmen aus den Allerheiligsten herüberschweben. Da ist nichts Gemachtes und Gesuchtes, es ist, als hörte man die Stimme eines heiligen Propheten in der Stunde seiner Verzückung. Viele sind, den sie nicht verstehen, aber sie beugen sich doch vor ihnen in Ehrfurcht. So lange deutsches Wesen besteht, werden diese Namen leuchten

und zu Ehren sein, zumal da sie auch das *deutsche* Element vertreten und ausgebildet haben. Bekannt ist, mit welcher Innigkeit und Begeisterung *Klopstock* von *Hermann*, von der Hermannsschlacht, für die Freiheit seines Vaterlandes gesungen hat in Oden und Dramen, ein *deutscher* Sänger, wie keiner vor ihm. Ich vergesse die Scene nicht, wo der alte *Blücher* des Dichters Wittwe in Hamburg besucht und mit ihr trinkt von einem alten, edeln Weine, einem Geschenke des dänischen Königs an den Verewigten, und wie sie seiner edlen Gesänge gedenken und seines edlen Wesens und der alte treue deutsche *Blücher* unter Thränen auf des treuen deutschen Sängers Andenken das Glas leert! Nun, so deutsch, als der Charakter seiner Dichtungen und die Tendenz derselben ist, so sicher ist noch *Bach* ein ächt deutscher Tondichter, der in der Fülle und Klarheit seiner Ideen, in Schöpferkraft und Strenge der Gesetzmässigkeit in den Formen die Grundzüge des ächten deutschen Nationalcharakters darstellt.

Aber der Kunstgenius hat eine unendliche Elasticität, und es erfreut, von der strengen, äusseren Muse eines *Bach* und *Klopstock* sich hinwiederum der heiteren, freundlichen Muse eines *Haydn* und *Hans Sachs* zuzuwenden und sich von ihr feine, liebliche Lieder spielen und kindliche Mährlein erzählen zu lassen. Von ihnen will ich jetzt reden.

Man wird vielleicht Anstoss nehmen an dieser Zusammenstellung von *Haydn* und *Hans Sachs*, weniger wohl wegen des bedeutenden Zeitraumes, um welchen sie auseinander liegen, als wegen des weit höheren Werthes, den man der *Haydn*'schen Muse vor der *Sachs*'schen beilegt. Allein *H. Sachs* war seiner Zeit ein eben so schöpferischer, vielseitiger Geist, als *Haydn* in unserer, und dass seine Poesieen einen tiefen, dauernden Werth haben, dafür hab' ich statt Aller einen Zeugen, der ist *Wolfgang Goethe*. Der Charakter ihrer Muse aber hat eine zu bedeutende Verwandtschaft, als dass ihre Verbindung ein Anstoss sein könnte.

Vor Allem ist die *Naivetät* ein wesentlicher Zug derselben, die kindliche Unbefangenheit und Anspruchslosigkeit, die arglose Natürlichkeit und Treuherzigkeit, die herzliche Einfalt und Gemüthlichkeit, begleitet — wie immer bei der bewussten Naivetät — von Humor und Heiterkeit, bisweilen Schalkheit, das Alles zusammen ist, was die Naivetät macht. Sie klingt uns entgegen aus *Haydn*'s lieblichen, unvergleichlich schönen Quartetten, wie in seinen, leider jetzt fast vergessenen Klavierkompositionen, ja auch in seinen Symphonieen und Ouverturen. Das eben ist's, was uns immer und immer wieder zu dem lieben, freundlichen Greise gern zurückkehren heisst, was uns immer neue Reize und Schönheit in seinen Werken finden lässt, was uns nicht müde werden lässt, an seiner Brust zu liegen — das ist die Kindlichkeit seines Genius, das ist das Paradies der Kindheit, das man im Hintergrunde schaut und aus welchem man diese lieblichen, rührenden Friedensklänge vernimmt. Auch wo er des Lebens Ernst und Leid schildert, auch wo sein Genius einen höheren Flug nimmt, die Schöpfungen Gottes zu besingen oder mit dem Erlöser am Kreuze zu klagen, oder die Zeiten des Jahres und des Menschen Schaffen und der Gottheit Walten in der Natur zu verherrlichen, klingt dieser freundliche, versöhnende Ton hindurch wie eine Engelsstimme. Wie er war, so dichtete er. — Nicht anders der edle Meistersänger von Nürnberg. Wie sich seiner poetischen Muse die Naivetät, der Humor, die Satyre verband, das kann man nirgend schöner zugleich in *Hans Sachs'* eigener Dichtungsweise, dargestellt lesen, als in dem Gedichte von *Goethe*: *Hans Sachs'* poetische Sendung, welches bekanntlich dazu geschrieben ward, diesem Dichter in Deutschland die Anerkennung zu erneuern, die er verdient. Seiner Gedichte ist nur die kleinere Zahl erhalten, aber sie zeichnen sich durch ihre feine Naivetät und Gemüthlichkeit, durch treffenden, geistreichen Witz aus, und den Schilderungen seiner Zeit und ihrer Sitten fehlt es auch nicht an scharfer Satyre.

Diese Naivetät trägt sich aber auch dahin über, wo sie von Gegenständen des Glaubens angeregt werden, und Beide zeichnen sich durch Produktivität auch auf diesem Gebiete aus. Es ist bekannt, mit welcher Begeisterung *Hans Sachs* den Ideen der Reformation und dem Reformator in seiner „Wittenberger Nachtigall“ huldigte, wie viel er durch seine einfach schönen glaubensvollen Kirchenlieder, z. B. Warum betrübst du dich, mein Herz und andere, der Verbreitung der Reformation Vorschub leistete, und wie er in seinen biblischen Erzählungen und in seinen *David*'schen Psalmen in der Kraft und Zuversicht eines Propheten gesungen hat. Was aber *Jos. Haydn* durch seine zahlreichen Motetten, Kantaten und Oratorien geleistet hat, steht unserer Zeit und unserem Bewusstsein näher, denn die Formen seiner Ideen sind die heutigen, und wer von den herrlichen Chören der Schöpfung und der Jahreszeiten, von dem: Es ward Licht, nicht ergriffen wird und den Meister erkennt und des Glaubens tiefe, schöpferische Kraft, der hat überhaupt für die Tiefen der Kunst und des Glaubens keinen Blick und kein Herz. „Nicht von mir, von dort kommt Alles!“ rief er, die Augen zum Himmel gerichtet, unter einem Strome von Thränen aus, als er, der 70jährige Greis, bei der Aufführung jenes Oratoriums, von der Gewalt jener Stelle erschüttert, zusammensank, nicht von mir, von dort kommt Alles! —

Von den ersten Meistern unserer Nation habe ich in dem Vorausstehenden geredet. Wenn ich *Händel*'s nicht gedacht habe, so ist es nur darum geschehen, weil ich keinen Dichter fand, den ich ihm würdig zur Seite stellen sollte, ausser vielleicht *P. Gerhard*, den tiefen, gereiften Glaubensdichter. Unter den Neueren erwähne ich nur Einiges; an eine abschliessliche Erledigung des Stoffes ist bei einem derartigen Gegenstande nicht zu denken.

Die Poesie ist bekanntlich in ein neues Stadium getreten durch die Richtung, welche die *Schlegel*, *Tieck* und *Novalis* ihr gaben und welche man mit dem Namen der *romantischen Schule* zu bezeichnen pflegt. Die Musik ist an sich ihrem Charakter nach romantisch; die neuere und neueste Richtung der Komposition hat diese Seite in einem etwas anderen Sinne zur verwe-

Digitized by Google

genden Geltung und Ausbildung gebracht. Als deren Meister bezeichnet man *Karl Maria v. Weber*, den ich deshalb gern mit *L. Tieck* zusammenstelle. Das Phantastisch-Wunderbare, das Naiv-Kindliche, das Mittelalter mit seinen grossen Ideen ist der Stoff der romantischen Dichtung, wie sie lieblich, bezaubernd in *Tieck's* Erzählungen, Mährchen, Zaubergeschichten und Novellen erscheint. Von *Weber's* Opern, Freischütz, *Preciosa*, Euryanthe, Oberon, tragen schon die Sujets diesen selben romantischen Charakter an sich, und Keiner hat, wie er, diesen auch der Musik einzuhauchen verstanden. Er hat den Volkston auf eine wunderbare Weise getroffen, er hat dem Gesange der Elfen und Feen gelauscht, und sein Oberon ist ein wahrer Zauberer solch' lieblicher, wundersamer Klänge aus einer andern Welt. Der begabteste Schüler *Weber's* und Nachfolger in der romantischen Richtung ist *H. Marschner*, dessen gewaltige, glühende Fantasie und Empfindung dem Charakter *Freiligrath's* am Meisten entsprechen wird.

Für *Wieland*, den glatten, gewandten Dichter, ohne bedeutenden Reichthum der Produktivität, ohne den sittlichen, deutschen Ernst, voll französischer Leichtfertigkeit und Frivolität, aber einer gewissen Zeit und einer gewissen Bildungsrichtung ein Nestor, ist ein würdiges Nebenbild in *Rossini*, welcher gewandt und leicht, voll Genialität, aber ohne Ernst des ächten Künstlers, seine reizenden Melodieen leichtsinnig und frivol ausschüttete und die dramatische Musik seines Landes verdarb und die Frankreichs und Deutschlands in Gefahr brachte. Vielleicht ist *Wieland's* Muse noch um etwas ernster und tiefer; dass ihm aber ein Ausländer zur Seite gestellt wird, kann für einen Dichter von so wenig deutschem Wesen nicht auffallend sein.

Durch diesen Gedanken werde ich unwillkürlich auf einen Tondichter geführt, der im geraden Gegensatze steht zu dem eben charakterisirten, einen Mann mit einem Herzen reich an den herrlichsten, edelsten Gedanken, das ist *Spohr*. Er hat nun fast ein halbes Jahrhundert Deutschland mit seinen Gaben beschenkt und ist derselbe geblieben bis auf den heutigen Tag, derselbe in allen Gattungen der Musik, für welche er schrieb. Seine Opern, Gesänge, Oratorien, Quartetten sind reich an den herrlichsten Motiven, meisterhaft in Instrumentation und Deklamation, aber dennoch ziehen sie uns nur auf eine Zeit und nicht immer an; denn die Freiheit der Kunst, wie sie aus *Mozart* uns entgegenklingt, ist hier nicht zu finden, auch nicht die Mannigfaltigkeit, welche für jede Stimmung, für jede Lage das Bild, den Ton hat; vielmehr schafft seine Muse, so reich und rein sie ist, überall in Wehmuth und unter Thränen, sie ringt danach, heiter zu erscheinen, wo der Zweck es fordert, aber es gelingt ihr nimmer, die leise Klage hört man auch aus den heitersten Klängen heraus. Das ist nicht der Ernst eines *Beethoven*, dazu ist der Ton zu weich und zu subjektiv, und weil *Sp.* nie aus dieser Subjektivität heraustritt, aus dieser elegischen Lyrik, darum kann er den Hörer nur eine Zeit lang fesseln und anregen. Und dennoch, so gewiss diese elegisch-subjektive Seite an der Musik wesentlich und bedeutsam ist, so gewiss wird auch *Spohr*, der an Adel, an Hoheit, an Reinheit der Gedanken keinem der vorangegangenen Meister nachsteht, ewig leuchten unter den Sternen erster Grösse. — Man sollte meinen, unter den neueren Dichtern müssten wohl Ingenien zu finden sein, die eine Parallele mit *Spohr* zuliessen. Aber da ist wohl eine innere Zerrissenheit und Zerfallenheit mit der Welt und Widerspruch wider sie voll schneidender Ironie, aber das ist nicht die Melancholie eines edlen Künstlers, der in seiner Kunst seinen süssen, tiefen Schmerz niederlegt und dadurch in sich versöhnt wird. So bleibt mir Keiner übrig, als, wegen der durchweg subjektiven, elegischen Färbung seiner Gedichte, *Matthisson*. — Ich bin am Ende — da sehe ich an des Tempels Altar einen blassen Jüngling knieen und beten, mit einem geistvollen, aber schwermüthigen Auge, und einen anderen von gleichem Wesen neben ihm. Die beiden Jünglinge heissen *Field* und *Lenau*. —

Ich scheide aus dem reichen Musentempel — von dieser heiligen Stätte — von diesen theueren Meistern — mit der Wehmuth eines Wanderers, der ein schönes, liebes Land verlassen muss, und weiss, wohin er nun sich wendet, findet er nicht wieder, was er hinter sich zurückliess. — Die neuere Kunst hat manches Grosse und Herrliche geschaffen, aber jener reiche, schöpferische, tiefe, kräftige Geist ruhet auf dem Geschlechte dieser Zeit nicht mehr. Es ist eine neue Zeit herangekommen, die alte kehret nicht wieder, und ein Meister, der die Gewalt in sich trug, den modernen Geist zu versöhnen mit dem alten und zu ihm heraufzuziehen, ist verschieden vor etlichen Monden in der Blüte seiner Tage. — Es scheint, die Sonne neige sich gen Westen. Vielleicht sind wir darauf gewiesen, die Meisterwerke einer grossen Vergangenheit verstehen zu lernen, zu geniessen und an ihnen uns zu erheben; vielleicht ruft nach Jahrhunderten der unerschöpfliche Reichthum des ewigen Geistes wiederum Meister hervor, die grösser sind und heller leuchten, als die wir heute bewundern.

Erfurt, im August 1848.

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Julibericht.) Nach und nach endlich fängt die durch die Aufregungen der Zeit und den drohenden Kriegslärmen eingeschüchterte Muse an, sich zu erholen und frisches Leben zu gewinnen. Freilich vorerst nur im Theater, wo Oper und Ballet nicht allein wieder in ihre früheren gewohnten Rechte eintreten, sondern durchweg dominiren. Das recitirende Schauspiel kann noch nicht zu Kräften kommen, Concerte aber sind gleich Null.

Fanny Elsler, die viel gefeierte, hat im abgewichenen Monate in acht Rollen gastirt und volle Häuser geschaffen; unter den musikalischen Erscheinungen der letzten Wochen aber steht Herr *Formes* oben an.

Es hat einmal ein berühmter Musikus gesagt, zum Singen gehöre dreierlei: 1) Stimme, 2) Stimme und 3) Stimme. Hätte das Dictum seine unbedingte Richtigkeit, so wäre *Formes* unter den deutschen Bassisten wohl unbestritten der Erste. Sein Organ ist, wie es sich nur wünschen lässt, kolossal, und dem ganzen bedeutenden Umfange desselben, von *G* bis *es*, fehlt es nirgends weder an Fülle und Kraft, noch an Wohllaut. Es besitzt wunderbare Frische und Metall, und befähigt durch sein Volumen den Sänger vorzugsweise für getragenen Gesang, für die Koloratur ist es freilich schon an und für sich weniger geeignet.

So weit wäre nun zwar Alles recht gut; aber der hinkende Bote kommt nach. Hätte Herr *Formes* es verstanden oder den Willen gehabt, eine seinen Naturgaben angemessene Kunstbildung sich anzueignen, er stände, wie gesagt, als erster unter den Sängern. Aber da fehlt's. *Formes* scheint den bequemeren Weg vieler seiner Fachgenossen gewandert zu sein: man benutzt Mittel, d. h. Stimme, also frisch d'rauf los, über Stock und Stein. Das Uebrige findet sich, das Publikum ist leicht zufrieden gestellt und lässt sich, namentlich bei Gästen, die schon über alle Berge sind, ehe man sie noch kennen gelernt, leicht verblüffen. In künstlerischer Beziehung stehen *Formes* Leistungen gerade nicht viel höher, als die eines gut ausgestatteten Naturalisten. Dass das Renommé einer so mächtigen Stimme volle Häuser und für den Sänger vielen, ja ausserordentlichen Success zu Wege brachte, kann in Betreff des eben Gesagten nicht als Gegenbeweis gelten. Selbst die dienstwilligsten unserer Tagesrecensenten geriethen in gelinde Verlegenheit bei spezieller Erwähnung seiner Kunstbildung. Einer derselben, der ihn als *Lind* des Gesanges, als König der Bässe zu apostrophiren für gut fand, begnügte sich, zu „vermuthen“, dass des Sängers Schule die italienische sei.

Herr *Formes* sang in zwölf Gastrollen. Er gab den Bertram, Marcel, Sarastro, den Figaro im Barbier und in Figaro's Hochzeit, den Kaspar, Sir George und den Malvolio, unter welchen Partieen die den leichteren, kolorirten Vortrag in Anspruch nehmenden, wie z. B. in Figaro's Hochzeit und im Barbier, die schwächeren sind. Namentlich machte sich die angedeutete, durch den Mangel an Kunstbildung erst recht ins Licht tretende Schwerfälligkeit des Organes im Duette mit Rosinen, so wie im Terzette des dritten Aktes der letztgenannten Oper eben so auffällig als unangenehm bemerkbar. Im dramatischen Theile seiner Leistungen, so wie als Charakterdarsteller ist Herr *Formes* nicht ohne Anlage, aber es fehlt an Abrundung und Schliff.

Gegen Ende des Monats traf Frau *Walcker* vom kaiserlichen Hoftheater zu St. Petersburg hier ein. Als früheres, nicht unbeliebtes Mitglied unserer Bühne, welche sie vor fast fünf Jahren verliess und seitdem beinahe verschollen war, wurde sie bei ihrem ersten Auftreten am 27. Juli mit beifälliger Theilnahme empfangen. Ihre Stimme, stark, voll und klangreich, hat gegen früher nicht verloren, aber ihre damals noch sehr mangelhafte, höchstens dem deklamatorischen Vortrage gewachsene Kunstbildung auch nicht zugenommen. Jedenfalls war die Partie der Norma, als Antrittsgastrolle, keine glückliche Wahl zu nennen.

Zur Feier, ich glaube der glücklichen Wahl des Reichsverwesers — die desfallsige offizielle Bekanntmachung habe ich gerade nicht zur Hand — war am Sonntage, den 15., das Theater festlich erleuchtet. Jubelouverture von *Weber*, Prolog von *Prätzel*, dem Hamburgischen Staatspoeten, die Puritaner ohne ersten und Stradella ohne letzten Akt, damit wurde das grosse Ereigniss festlich begangen. Auch ausserhalb der Bühnenräume wurde gefeiert. Kanonendonner, Glockengeläute auf den Wällen und von den Kirchenthürmen der Stadt. Abends alle Häuser und viele Köpfe glänzend illuminirt. Von den letzteren übrigens auch viele dunkel, eben so wie die Zukunft. Dem gemeinschaftlichen Künstlereifer sämmtlicher an diesem Tage mitwirkender Darsteller — wir reden von unserer Bühne — wurde die genügendste Anerkennung abseiten des Publikums.

Eine junge Debütantin, Fräulein *Therese Herrmann*, machte zu Anfang des Monats ihren ersten Theaterversuch. Obgleich noch Anfängerin in allen Stücken und in ihrer Darstellung den Zwang vorhergegangener Einübung verrathend, scheint sie nichtsdestoweniger viel Gewandtheit und Talent zu besitzen. Die Stimme ist nicht stark, aber wohlklingend und bereits gut geübt. Sie gab die Chonchon. Die Partie der Marie wurde von der Schwester der genannten, Fräul. *Julie Herrmann*, einer schon länger auf der Bühne heimischen, auch ausserhalb Hamburg nicht mehr unbekannten, tüchtigen und fleissigen Darstellerin ausgeführt. Das Stück fand vielen Beifall.

Eine Aufführung des wieder in Scene gesetzten „Malers von Ostende“ übergehen wir am Besten mit Stillschweigen, und erwähnen an dessen Statt, dass im Augustmonate *Berton*'s Alina, Königin von Golkonda wieder auf's Neue erscheinen wird.

Die Frequenz des Theaterbesuches ist bedeutend im Wachsen. Ein volles, ja übervolles Haus gehört nicht mehr zu den Unmöglichkeiten, nicht einmal zu den Seltenheiten, und wenn das nun, wie zu wünschen und zu hoffen, einige Zeit so fortgeht, so dürfte die in den letzten Monaten entstandene pekuniäre Scharte des Theaterbudgets bald wieder ausgewetzt sein.

Für den Augustmonat ist der Baritonist *Pischek* auf eine bedeutende Anzahl von Gastrollen engagirt worden.

Halle a. d. S. Am 5. August veranstaltete der Kantor und Musikdirektor *Hausler* ein sehr besuchtes Conzert, in welchem *F. David's* Wüste hier zum ersten Male in sehr gelungener Weise zu Gehör gebracht wurde. Die Tenorsolopartie hatte Herr Hofopernsänger *C. Pielke* von Dessau übernommen und trug dieselbe ausgezeichnet schön vor. Die Chöre wurden von vielen Mitgliedern der akademischen und Halle'schen Liedertafel präzis und gut nuancirt durchgeführt. Das Orchester hielt sich brav. Ausserdem hörten wir in demselben Conzerte eine Ouverture von *L. v. Beethoven* (Namensfeier) und die Ouverture zu König Lear von

H. Berlioz, welche letztere vom Orchester trotz ihrer Schwierigkeit, bis auf eine Stelle in den Bässen, ziemlich gut durchgeführt wurde. Der rühmlichst bekannte Pianofortevirtuos Herr *C. Reinecke* erfreute uns durch den Vortrag zweier von *Liszt* übertragener Lieder von *F. Schubert*. Fräulein *Adolph* vom Stadttheater zu Magdeburg sang eine Arie aus Stradella, so wie mit den Herren *Pielke* und *Nauenburg* ein Terzett von *Mozart*.

Am 21. August starb hier der Dirigent des Stadtmusikcorps Herr *Ferdinand Sturm*, 37 Jahr alt. Derselbe (ein Schüler vom Conzertmeister *Ulrich*) war ein vortrefflicher Orchestergeiger und hat sich um unsere musikalischen Zustände, namentlich durch Errichtung und Bildung des Stadtmusikcorps grosse Verdienste erworben.

Noch eine Bemerkung finde hier Statt. Die Allg. Musikal. Zeitung Nr. 33 enthält folgende Notiz: „Am 17. Juli fand in Liegnitz unter Leitung des Musikdirektors *Tschirch* ein öffentliches Liederfest Statt, dessen Ertrag zum Besten der deutschen Flotte bestimmt war u. s. w.“, mit der nachträglichen Bemerkung: „Es ist dies, so viel wir wissen, die erste Befolgung des von Frankfurt aus gegebenen Beispiels und des von dort ausgegangenen Aufrufes an die deutschen Liedertafeln.“ Ich finde mich bewogen, dieser Schlussbemerkung zu widersprechen, da schon viel früher von mehreren anderen Liedertafeln Aufführungen zu gleichem Zwecke veranstaltet worden sind. So gab die Hallesche Liedertafel in Verbindung mit dem Stadtmusikcorps schon am 31. Mai ein Conzert zum Besten der Gründung einer deutschen Flotte, wodurch nach Abzug aller Kosten ein Reinertrag von 108 Thlr. (zu 5 Sgr. Eintrittsgeld) erzielt wurde.

Musikzustände in Herrnhut.

Herrnhut ist ein kleiner Ort (die Einwohnerzahl beträgt nicht über 900 Seelen), nichtsdestoweniger hat er für Viele in mancher Hinsicht bedeutendes Interesse. Es dürfte deshalb den Lesern dieser Zeitung vielleicht nicht ganz unangenehm sein, zu erfahren, was in dem Bereiche der edeln Tonkunst hierselbst getrieben wird, und ich erlaube mir daher, einige Notizen über unsere musikalischen Zustände hier mitzutheilen.

Seit ungefähr 9 Jahren hatte man das Bedürfniss lebhafter gefühlt, von Zeit zu Zeit die wenigen hier befindlichen Kräfte zu vereinigen und mit Hilfe einiger Freunde der Umgegend die besten Gesangswerke ernsten Stils bestmöglich zur Aufführung zu bringen. Man brachte das Personal bis auf 80 bis 90 Sänger und Instrumentisten und producirte mit denselben im Verlaufe dieser Jahre bis jetzt folgende Werke: *Händel's* Messias 2mal, Judas Maccabäus 1mal, *Haydn's* Schöpfung 2mal, *Graun's* Tod Jesu 1mal, *Naumann's* Vater Unser 1mal, Osterkantate von *Wolf* 1mal, *Mozart's* Requiem 1mal, *Schneider's* Verlorenes Paradies 1mal, *Löwe's* 7 Schläfer 1mal, *Mendelssohn's* 42. und 95. Psalm 1mal und dessen Paulus 2mal, und beabsichtigt, diesen Werken zunächst *Mendelssohn's* Lobgesang und 114. Psalm, so wie den Elias folgen zu lassen.

Abgesehen von dem feststehenden Werthe hauptsächlich von *Händel's* Messias und *Haydn's* Schöpfung, so hat doch *Mendelssohn* durch seinen Paulus und Elias die meisten älteren Werke dieser Art in den Hintergrund gedrängt, und namentlich die Mitwirkenden ziehen des uns zu früh entschlafenen grossen Meisters edle und grossartige Schöpfungen beinahe allem Anderen in diesem Genre vor und singen und spielen seine Sachen mit wahrer Begeisterung. Und in der That, gerade *Mendelssohn's* Werke dieser Art sind es, die die Lust und den Antheil an der religiösen Concertmusik von Neuem geweckt haben, so dass viele Tausende von Musikfreunden, die es vermögen, dergleichen grossartige, ernste Kunstwerke in sich aufzunehmen und nachzufühlen (welche Gabe freilich manchem aufgeblasenen, modernen Kritikus gänzlich abgeht), sich noch in vielen Jahrzehnten davon erbauen und erheben lassen werden, zu einer Zeit, da die oberflächlichen Urtheile mancher dünkelvollen, von Neid und Missgunst erfüllten Seelen längst verschollen sein dürften. Doch man lasse den „kleinen Feldteufeln“ das Vergnügen, das „Erhabene in den Staub zu ziehen.“ —

Bei Aufführung des Elias wird es viel Fleiss und Ausdauer des Dirigenten, Herrn *Träger* bedürfen, um alle Schwierigkeiten des grandiosen Werkes zu überwinden, doch wird es derselbe hoffentlich daran nicht fehlen lassen.

Am 3. Februar, dem Geburtstage des geliebten Meisters, veranstaltete der Singverein eine Gedächtnissfeier zu Ehren des Entschlafenen, wobei mehrere Nummern aus Elias, Paulus und anderen Werken *Mendelssohn's* gesungen wurden. Der dritte Theil der hiesigen Einwohnerschaft hatte sich dazu eingefunden.

In dem gegenwärtig leider wegen verschiedener hindernder Umstände einstweilen aufgelösten Männergesangvereine interessirten besonders die eigenthümlichen, mächtigen Chöre aus Antigone, die allerdings zu dem Ausgezeichnetsten gehören, was die deutsche Musik aufzuweisen hat. — Im März dieses Jahres wurde *Graun's* Tod Jesu, im Juli *Händel's* Messias und am 23. August *Mendelssohn's* Paulus aufgeführt, und namentlich Paulus fand, wie schon oben gesagt, bei dieser wiederholten Aufführung allgemeine begeisterte Aufnahme.

Aus Obigem ist zu ersehen, dass man hier im Bereiche der Musik ziemlich viel Thätigkeit entfaltet. Es ist erfreulich, zu bemerken, dass nicht überall der Sinn für die edle Kunst durch die jetzigen Wirren der Zeit verschlungen worden ist. — *Wilh. Bauer.*

BIOGRAPHISCHES.

Apollinar von Kontski

wurde im Jahre 1826 in Warschau geboren. Er stammt aus einer altadeligen, um ihr Vaterland sehr verdienten

Familie. Einer seiner Ahnen, *Ives Odrowonz von Kontski*, Bischof von Krakau, ist der Gründer der dortigen Marienkirche, welche letztere denselben Baumeister hat wie der St. Stephan in Wien. Ein anderer von seinen Vorfahren war *Martin von Kontski*, Oberbefehlshaber der polnischen Artillerie unter dem grossen *Sobieski*; er zeichnete sich besonders bei der Befreiung Wiens von den belagernden Türken im Jahre 1683 aus und erhielt deshalb von der Stadt einen Ehrensäbel, von dem Kaiser *Leopold* den Titel eines Marquis de Saint-Empire*). — Bei dem kleinen *Apollinar* zeigte sich das musikalische Talent sehr früh, bereits in seinem vierten Jahre trug er Violinconcerte von *Rode* öffentlich vor. Bald darauf wanderte die Familie von Polen aus und begab sich zunächst nach Wien. Sie zählte fünf musikalische Glieder, vier Brüder und eine Schwester. *Karl*, der älteste, ein vortrefflicher Geiger, ertheilte dem kleinen *Apollinar* den ersten Unterricht; *Anton* und *Stanislaus* haben sich zu ausgezeichneten Pianofortespielern herangebildet; *Eugenie*, die Schwester, war eine liebliche Sängerin. Nachdem die Geschwister mehrere Jahre in Wien gelebt und viele Concerte mit stetem Beifall gegeben hatten, verliessen sie die österreichische Hauptstadt, traten in verschiedenen Städten, z. B. in München, in Strassburg u. s. w. auf und langten endlich in Paris an. Am 1. Februar 1837 gaben sie im Hôtel de ville ihr erstes Concert, und hier erntete namentlich *Apollinar* den stürmischsten Beifall. In demselben Jahre begab sich der junge Künstler nach London, wo ihm die gleiche Aufnahme zu Theil wurde. Bei den Festlichkeiten, die bei Gelegenheit der Krönung der Königin *Viktoria* stattfanden, liess er sich auf besonderes Verlangen der Letzteren dreimal im St. Jamespalaste hören. Ferner nahm er an einem grossen Concerte, welches Signora *Albertazzi* unter Mitwirkung der berühmtesten in London anwesenden Künstler im Drurylane-Theater gab, thätigen Antheil und rief durch sein Spiel stürmischen Enthusiasmus hervor.

Nach Paris zurückgekehrt, überraschte er die musikalische Welt im Jahre 1838 durch einen Beweis seltenen musikalischen Gedächtnisses. Er hatte nämlich das berühmte *Bériot*'sche Tremolo, das bis dahin noch nicht im Druck erschienen war, fünfmal von dem Komponisten spielen gehört, schrieb es dann mit voller Orchesterbegleitung aus dem Kopfe nieder und trug es so in einem von ihm veranstalteten Concerte vor, ohne auch nur eine einzige Note wegzulassen. Welcher Applaus ihm dafür zu Theil wurde, kann man sich leicht denken.

Paganini, der bekanntlich damals in Paris lebte, wurde auf den jungen Geiger aufmerksam, und nachdem er ihn gehört, stellte er ihm folgendes Horoskop:

> „Avendo inteso l'esecuzione di varii pezzi di musica sul violino dal Sig. *di Kontski*, giovinetto di 11 anni, ed avendolo trovato degno di essere annoverato fra i primi professori concertisti di tale instrumento, reputati celebri, mi permetto di dire, che perseverando egli in questa bell' arte potrà, col progresso del tempo, superare i sopra accennati artisti.
>
> Parigi, 5 maggio 1838. *Nicolò Paganini*."

Zu Deutsch:

> Nachdem ich Herrn von *Kontski*, einen jungen Menschen von 11 Jahren, verschiedene Musikstücke auf der Violine vortragen gehört und ihn würdig gefunden habe, den ersten ausübenden Künstlern auf diesem Instrumente, die sich berühmt gemacht haben, beigezählt zu werden, so erlaube ich mir den Ausspruch, dass er, wenn er in dieser schönen Kunst fortfährt, im Laufe der Zeit die obenerwähnten Künstler wird übertreffen können.
>
> Paris, d. 5. Mai 1838. *Nicolò Paganini*.

Der grosse Meister nahm *Apollinar* zu seinem Schüler an, und wie er mit ihm zufrieden war, beweist am Besten der Umstand, dass *Paganini* ihm seine Violine und seine sämmtlichen Violinkompositionen hinterlassen hat.

Kontski ist nun, wie sein Lehrer es ihm prophezeite, zu einem Künstler ersten Ranges herangestiegen. Als solcher ist er auch in Paris, in Bordeaux, in ganz Frankreich, wo er sich nur hören liess, allgemein anerkannt worden. Das Technische seiner Kunst hat er [illegible] mit der von ihm Pizzi-Arco benannten Spielweise bereichert, einer Verbindung des Bogenspiels mit dem Pizzicato.

Auch als Mensch hat er sich von der schönsten Seite gezeigt und namentlich sein eminentes Talent zur Unterstützung der verwaisten Kindheit und des schutzlosen hilfsbedürftigen Alters angewendet. Den Ertrag einer Reihe von Concerten, zu Nantes (acht), zu Bordeaux (zehn), zu Bagnères, zu Neuilly u. s. w. hat er zur Stiftung der sogenannten Salle d'asyle angewiesen. In ehrender Anerkennung dieser Verdienste hat die Stadt Nantes dem dortigen Institute, welches dergleichen Hilfsbedürftige verpflegt, den Namen *Kontski* beigelegt. Die Behörden vieler Städte, ausser den obengenannten auch von Vennes, Amiens, Brest, Lorient, Angers, Saumur u. s. w. haben Medaillen auf ihn prägen lassen und ihm dieselben, begleitet von Danksagungsschreiben, überreicht. Als Probe theilen wir das Schreiben der Behörde von Bagnères mit; es lautet folgendermassen:

„*Le Maire de la Ville de Bagnères à M. de Kontski artiste.*

Monsieur!

Je viens, au nom du bureau de bienfaisance de cette ville, vous prier d'agréer une médaille en

---

*) Ein Zug seltener Geistesgegenwart dieses Mannes verdient besondere Erwähnung. Nach vielen Siegen über die Ottomanen wurde er von dem polnischen König zur Uebernahme der Festung Kaminiec Podolski abgesendet. Der kommandirende Pascha, welcher den Polen die Pulvermagazine übergeben sollte, warf in demselben Augenblicke eine brennende Lunte auf den mit Pulver bestreuten Boden. Dies sehen, sich auf die brennende Lunte stürzen, sie aufraffen und die glimmenden Funken in halbverbrannten Händen zerdrücken und auslöschen, war für *Kontski* das Werk eines Augenblickes.

qui vous est offerte par cette administration, en reconnaissance du concert que vous avez donné au bénéfice de la classe indigente de cette ville le 11 de ce mois.

Veuillez agréer etc. Lemoine, *Dauphole*."

Die Medaille selbst enthält auf der einen Seite die Worte: „Au talent vertueux"; auf der anderen: „La ville de Bagnères à *Apollinaire de Kontski*, 1847."

Auch bei den letzten Revolutionsereignissen hat *K.* seinen edlen Wohlthätigkeitssinn bewährt, nicht blos in Frankreich, sondern auch in Deutschland, welches er seit dem Frühlinge bereist. In Strassburg, Mainz, Frankfurt a. M., Hanau gab er Concerte zum Besten der heimkehrenden Polen. In letzterer Stadt hatte er den glücklichen Gedanken, ein Volksconcert zu dem Eintrittspreise von 6 Kreuzern zum Besten der Armen zu veranstalten; mehrere Tausend Zuhörer jauchzten ihm den beispiellosesten Beifall zu, und am Abend brachte ihm eine grosse Menge ein schönes Ständchen.

In Leipzig und Dresden hat *K.* mit demselben Erfolge concertirt. Wie verlautet, wird er zum Herbst nach Leipzig zurückkehren, um die Gewandhausconcerte durch seine Vorträge zu verschönern.

Zum Schlusse geben wir noch einen Nachweis über die Stellen, wo die Allgemeine Musikalische Zeitung sich über *Apollinar von Kontski* und seine Geschwister ausgesprochen hat: Jahrg. 1833, S. 396, 509; Jahrg. 1834, S. 160, 399 fg.; Jahrg. 1835, S. 233; Jahrg. 1836, S. 309; Jahrg. 1839, S. 153, 394; Jahrg. 1848, S. 383, 518. — Im Jahrg. 1842, S. 392 und 664 finden sich Recensionen von Pianoforte- und Violinwerken von *Anton von Kontski*.

MISCELLEN.

Die Künste scheinen drei Perioden durchlaufen zu müssen. In der ersten herrscht der Kampf mit der Technik vor, — das Streben nach der künstlerischen Form, in welcher später nach und nach die Idee sich hervorzuringen sucht, was ihr aber längere Zeit nur unvollkommen gelingt. Die zweite Periode tritt da ein, wo die Form vollständig bezwungen der Idee dienstbar wird und letztere in ihrer ganzen Fülle und Bedeutung erscheint. Die dritte Periode endlich kommt heran, wenn der einer respektiven Kunst zufallende Ideen- und dadurch bedingte Formenkreis ausgebeutet scheint. Der Kunstgeist kann alsdann nichts wesentlich Neues mehr bringen; er producirt nicht mehr, sondern reproducirt nur noch. Das will nun aber der Welt bald nicht mehr genügen. Sie verlangt Anderes, Neues. Da aber dieses nicht mehr innerhalb des respektiven Kunstkreises aufzufinden ist, so schreiten die geängsteten Künstler über denselben hinaus und ergreifen entweder Ideen, die ihm nicht angehörig, oder sie behalten zwar ihm angehörige Ideen, suchen sie aber in neue Formen zu kleiden, die jenen nicht adäquat sind. So schwindet allgemach das natürliche Verhältniss kunstgemässer Idee und ideegemässer Form; Gezwungenheit, Künstelei treten an deren Stelle, und die Kunst fängt an, von dem gewonnenen Höhepunkte herabzusteigen.

Die Originalität kann nur allgemein wirken, wenn sie als treuer Abdruck des Objektes in künstlerischer Form erscheint. Die Originalität des Individuums dagegen, welche höchstens darin bestehen kann, dass sie das Objekt in pikant subjektiver Weise erscheinen lässt, wird nur von der verwandten Richtung aufgenommen werden, die seltener aufeinander trifft.

Die Natur wirft hin, die Kunst theilt ab und ordnet.

Druckfehler.

In dem Artikel über „Autodidaktos Aphorismen" — Nr. 32, S. 524 der Allg. Musik. Zeit. — müssen bei der zweiten und dritten Notenreihe die Violinschlüssel und Vorzeichnungen wegfallen und die bezüglichen Stellen so aussehen:

FEUILLETON.

Vom Leipziger Stadttheater sind abgegangen: die Sängerin *Luise Grünberg*, die sich mit dem hannoverschen Schauspieler *Liebe* verheirathet hat, und der Tenorist *Friedrich Streit*. Dagegen gastirt gegenwärtig unsere frühere Primadonna Frl. *Mayer* aus Wien.

Domkapellmeister *Leibl* in Köln hat in Folge des Dombaufestes und der dabei von ihm aufgeführten Musik den rothen Adlerorden vierter Klasse erhalten.

Von dem neuesten Werke des Direktors vom Brüsseler Konservatorium, *Fétis*, unter dem Titel: „Les musiciens belges" ist nunmehr der erste Band erschienen. Er geht von den ältesten Zeiten bis auf *Philipp de Monte* und enthält u. A. auch die Portraits von Guill. *Dufay*, *Roland de Lattre* (Orlandus Lassus), *Ph. de Monte*, *A. Willaert*, *Gossec* und *Grétry*.

Theaterdirektor *Röder* aus Nürnberg wird Anfangs Oktobers in Amsterdam eine deutsche Oper eröffnen.

Musikdirektor *Pabst* in Königsberg hat eine Oper unter dem Titel: „Unser Johann" (der Reichsverweser?) geschrieben, welche dort zur Aufführung kommen wird.

Vieuxtemps, der, wie wir meldeten, jüngst in Konstantinopel Concerte gab und auch vor dem Sultan spielte, hat von dem Letzteren, ausser einem Geldgeschenke von 25 000 Piastern, den türkischen Nischan Iftechar Orden erhalten. Er ist über Odessa nach Petersburg zurückgereist.

Am 12. August beging der Gesangverein Teutonia in Frankfurt a. M. das Jahresfest seiner Stiftung. Dieser Verein, der von *Heinrich Neeb* errichtet wurde und jetzt unter der Leitung des

Digitized by Google

Herrn L. Richter steht leistet bereits Vortreffliches. Noch erhielt bei jener Gelegenheit zur Anerkennung seiner Verdienste um den Verein ein Ehrendiplom, und Richter ein in einem werthvollen Ringe bestehendes Ehrengeschenk.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. Lobe.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

Blumenthal, J., La Source, Caprice pour le Piano. Op. 1. 15 Ngr.

— — 2 Caprices. Le Rêve. La brillante. Pour le Piano. Op. 2. 15 Ngr.

Chopin, F., 3 Valses pour le Piano à 4 mains, arr. Op. 64. Nº 1—3 à 10 Ngr.

Goria, A., Grande Mazurka originale pour le Piano. Op. 41. 10 Ngr.

Händel, G. F., Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt, für Soli, Chor und Orchester, im Klavierauszug. 1 Thlr. 5 Ngr.

Haydn, J., Hymne: Allmächtiger, Preis dir und Ehre (O Jesu, te invocamus), für 4 Singstimmen und Orch. Partitur. Neue Ausgabe. 15 Ngr.

— — Dieselbe. Die 4 Singstimmen. 10 Ngr.

— — Hymne: Walte gnädig, o ew'ge Liebe (Ens aeternum, attende votis), für 4 Singstimmen und Orchester. Partitur. Neue Ausgabe. 15 Ngr.

— — Dieselbe. Die 4 Singstimmen. 10 Ngr.

Lumbye, H. C., Tänze für das Pianoforte:
Nº 43. Louisen-Galopp. 5 Ngr.
44. Amande-Walzer. 12½ Ngr.

— — Dieselben zu 4 Händen arr.
Nº 43. Louisen-Galopp. 7½ Ngr.
44. Amande-Walzer. 20 Ngr.

Melodieenbuch. Leichte Stücke für das Pianoforte, nach beliebten Melodieen eingerichtet von *F. L. Schubert.* Heft 5. 6. à 20 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Der 42. Psalm (Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser). Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte arr. 1 Thlr.

— — Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture. Op. 27. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von *F. L. Schubert.* 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine. Op. 32. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von *F. L. Schubert.* 1 Thlr. 25 Ngr.

— — Hochzeitsmarsch aus der Musik zu *Shakespeare's* Sommernachtstraum für 2 Pianoforte oder Harfe und Pianoforte eingerichtet von *Parish Alvars.* 15 Ngr.

Mozart, W. A., Ouverturen für Orchester. Neue Ausgaben.
Nº 1. Così fan tutte. 1 Thlr.
2. Don Juan. 1 Thlr.
3. Entführung aus dem Serail. 1 Thlr.
4. Figaro's Hochzeit. 1 Thlr.
5. Idomeneo. 1 Thlr.
6. Titus. 1 Thlr.
7. Die Zauberflöte. 1 Thlr.

Oesten, F., Fleurs de Salon. 3 Morceaux agréables, sur des motifs fav. de l'opéra: Les 4 fils Aymon, pour le Piano composés expressément pour les petites mains. Op. 38. Nº 1. 2. 3. à 10 Ngr.

Rosellen, H., Fantaisie brillante sur l'opéra: l'Eclair de *F. Halévy* pour le Piano à 4 mains arr. Op. 96. 1 Thlr.

Schellenberg, H., 6 Lieder für 1 Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 15 Ngr.

Schmidt, G., Prinz Eugen der edle Ritter. Oper im Klavierauszug zu 4 Händen ohne Worte arr. 3 Thlr.

— — Ouverture daraus zu 4 Händen. 22½ Ngr.

Im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung

Tobias Haslinger's Wittwe & Sohn in Wien

ist neu erschienen,
so wie in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Marsch des einigen Deutschlands

von **Johann Strauss.** 227. Werk.

Für das Pianoforte allein 30 Kr. CM.
Für das Pianoforte zu 4 Händen 30 Kr. CM.
Für Militärmusik 1 Fl. 30 Kr. CM.

Dieser Marsch erregt bei jedesmaliger Aufführung ausserordentlichen Beifall.

Ausserdem sind erschienen:

Märsche von Johann Strauss.

Oesterreichischer Nationalgarde-Marsch für das Pfte allein 221. Werk. 30 Kr. CM.
— — zu 4 Händen 30 Kr. CM.
— — für Militärmusik 1 Fl. 45 Kr. CM.
Marsch der Studenten-Legion f. d. Pfte allein 223. Werk. 30 Kr. CM.
— — zu 4 Händen 30 Kr. CM.
— — für Militärmusik 1 Fl. 30 Kr. CM.
Freiheits-Marsch für das Pfte allein 226. Werk. 30 Kr. CM.
— — zu 4 Händen 45 Kr. CM.
— — für Militärmusik 1 Fl. 30 Kr. CM.

(*Eigenthum der Verleger.*)

In der **Arnoldischen Buchhandlung** in Dresden und Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Die grosse italienische

Gesangschule

nebst praktischen Uebungsstücken,
klassischen bisher ungedruckten Singweisen von Meistern aus derselben Schule und Arien für den Unterricht,
von
Heinrich Ferdinand Mannstein.
Zweite, sehr vermehrte, umgearbeitete und verbesserte Auflage des Werkes
„Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna."
gr. 8. brosch. 2 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. Nr. 36. 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers — Fortschritt — *Nachrichten*: Aus Leipzig — *Feuilleton* — *Ankündigungen*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodie IV.

Dass es mit der Charakteristik der Tonarten Nichts sei.

Seite II.

„Also doch! — Nicht blos bei vollständigem Orchester, auch beim Zusammenwirken nur einiger Instrumente, ja sogar bei einem einzelnen macht sich in der Aufeinanderfolge der Tonarten etwas Charakteristisches bemerkbar. Das wird *pleno ore* zugestanden, und dennoch in Abrede gestellt, dass jeder Tonart ein spezieller, ein von der andern unterscheidender Charakter innewohne! Kompleter Widerspruch!“

Keineswegs.

Vor allen Dingen wollen wir abermals auf ein paar ganz nahe liegende, längst und zur Genüge begründete Thatsachen zurückkommen.

Unter allen in unserer jetzigen Musikpraxis gebräuchlichen Instrumenten finden sich nur wenige, — bei Lichte betrachtet, gar keine, — die sämmtliche im Bereiche ihrer Produktionsfähigkeit liegenden Töne in vollkommen gleicher Kraft, gleicher Fülle, gleicher Klangfarbe zu erzeugen im Stande wären. So unterschieden sich beim Streichquartett die Töne der leeren Saiten ganz auffallend von den mittelst der Applikatur hervorgebrachten. Auf der Violine z. B. klingt das *e* der leeren *e*-Saite ganz anders, als wenn es auf der *a*-Saite gegriffen wird. Eine fernere Verschiedenheit ergibt sich, wenn mittelst der Applikatur ein und derselbe Ton auf zweierlei Saiten angegeben wird. Man darf nur das Fis der *e*-Saite mit dem Fis der *a*-Saite, die höheren Töne der *G*-Saite mit den gleichnamigen der anderen Saiten, oder wie und wo man sonst will, gegen einander halten. Bei den Holzinstrumenten besitzen alle durch Ueberblasen gewonnenen Töne mehr Helle und Schärfe, als die übrigen. Im Blech vollends, welches, da ihm nur die sog. natürliche Tonleiter eigen ist, die diatonische ohne Weiteres nicht hervorbringt, liegen schon mehrere Intervalle dieser letzteren: die kleine Terz, die Quarte, die Sexte und die Septimen nicht so zur Hand, wie sie sollten, und müssen daher erst durch Stopfen, Treiben und andere künstliche Mittel verbessert und auf den Punkt diatonischer Reinheit gebracht werden, wodurch sie aber eine von der der übrigen Töne abweichende Klangfarbe erhalten. Die einfachen Hörner und Trompeten gehören ohne Ausnahme in diese Kategorie; etwas Aehnliches findet bei den Zugposaunen und selbst bei den mit Klappen, Pistons oder Ventilen versehenen Tonwerkzeugen dieser Gattung Statt. Endlich klingen die tieferen Töne jedes Instrumentes matter, weniger voll, dumpfer, als die im mittleren Bereiche von dessen Umfang liegenden, die höheren schwächer und spitzer.

Dies sind nun allerdings bekannte Sachen, aber was folgt daraus?

Alle jene Eigenthümlichkeiten des Klanges machen sich, wie erwähnt, schon beim Einzelspiel mehr oder minder bemerklich, und wenn man ihnen auch auf eine oder die andere Weise auszuweichen, sie durch besondere Einrichtungen des Instrumentes zu beseitigen oder endlich durch künstliche Behandlungsweise derselben zu verringern oder minder auffallend zu machen sucht, ganz und gar verwischen lassen sie sich niemals.

Beim Ripienspiele dagegen, wo sie sämmtlich, so zu sagen, sich auf einem Platze zusammenfinden, einander durchkreuzen, auch nicht einmal unter allen Umständen umgangen oder gemildert werden können, muss dadurch ganz natürlich die mannigfachste Modifikation des Klanges und also auch dessen ästhetischer Wirkung entstehen.

Und so ist es auch. Verleihen doch z. B. in den sog. Kreuztonarten die leeren Saiten des Streichquartetts den Hauptakkorden Schärfe und Glanz, ähnlich wirken in geeigneter Weise alle übrigen Instrumente bis zur Pauke, welche in denjenigen Tonarten, die eine relativ tiefe Stimmung dieses Instrumentes erfordern, absonderlich dumpf und schaurig, voll und majestätisch in mittlerer Ton- oder Stimmungslage, hell, aber weniger schön in der hohen erklingt. Wiederum macht sich bei allen Tonarten*), in denen verhältnissmässig weniger Naturtöne der Instrumente und desto mehr durch die Applikatur oder andere technische Mittel hervorgebrachte zur Anwendung kommen, nur ein

---

*) Der einmal gang und gäbe, wenn auch uneigentliche Ausdruck mag der Bequemlichkeit halber hier beibehalten bleiben.

Digitized by Google

geringerer Grad von Schärfe, Helle und Glanz bemerkbar.

Klar ist nun zwar, dass alle diese Vorkommnisse nicht unbedingt, bei irgend einer gegebenen Tonart als solcher ausschliesslich stattfindende sein können, wenn man erwägt, dass sie bei jeder veränderten Konstruktion der Instrumente sich anders gestalten und zu neuen Kombinationen Veranlassung geben. So effektuirt in dieser Beziehung eine *D* Trompete in der *D*-Tonart gerade eben so, wie eine einen halben Ton höher stehende in der *Es* Tonart.

Noch mehr. Die jetzt gebräuchliche Stimmhöhe unserer Instrumente ist seit *Mozart's* Zeiten um einen halben Ton gestiegen. Was damals *B* war, ist jetzt *A* u. s. w. Ja, seit *Joh. Seb. Bach* sind wir um einen vollen ganzen Ton*) höher gegangen. Dieser hörte sein wohltemperirtes Klavier um einen vollen ganzen Ton höher, als wir, und Niemanden ist es bis jetzt eingefallen, zu behaupten, der Charakter der Kompositionen jenes Meisters sei dadurch geändert worden, was doch nothwendig der Fall sein müsste, wenn unsere modernen Allerweltsästhetiker Recht hätten.

Endlich mag noch der Harfe gedacht werden, eines in Bezug auf unser Thema höchst merkwürdigen Instrumentes, des einzigen unter den nicht leiterfreien, welches enharmonische Unterschiede zu effektuiren im Stande ist. Genau genommen ist dies indess nur scheinbar, denn die Intervallenverhältnisse bleiben ungeändert. Bekanntlich besitzt die Harfe — *naturaliter* — nur die diatonische Leiter, von welcher jedoch jede einzelne Stufe künstlich um einen halben, bei der *à mouvement double* successiv um das Doppelte, also um einen ganzen Ton erhöht werden kann. Daraus entsteht der interessante Umstand, dass man z. B. auf den Saiten der *C*-Tonleiter die *Cisis*tonart, der Stimmung und den ungeänderten Intervallenverhältnissen nach also *D*, auf denen der *G*-Tonleiter die Tonart *Gis* mit der Septime *Fisis* zu spielen, überhaupt aber die sog. enharmonischen Intervalle auf mehr als eine Art zu Gehör zu bringen vermag, wo denn die künstlich erzeugten Töne im Vergleiche mit den entsprechenden natürlichen eigenthümlich effektuiren. Wollten nun diejenigen, welche von der absoluten Charakteristik jeder Tonart so viel Redensarten machen, sich konsequent bleiben, so müssten sie im obigen Falle ein und derselben Tonart, da wegen des vollständigen Unisono der einzelnen Intervalle *Cisis* von *D*, so wie *Gis* von *As* nicht im Geringsten unterschieden ist, einen doppelten Charakter beilegen, mithin ihre eigenen Aufstellungen zu Nichte machen.

Vielleicht wird man einwenden, das sei Alles recht gut, aber es sei und bleibe doch immer ein ganz anderes Ding, ob man z. B. ein und dasselbe Stück aus *Es* spiele oder aus *B*. Nun ja. Im letzteren Falle klingt es schärfer, heller, jünger, spitzer, NB. wenn wir es in die Oberquinte transponiren. Machen wir aber dasselbe Experiment nach unten zu, transponiren also in die Unterquarte, so klingt's ernster, dumpfer, unbestimmter. Und doch ist Beides ein und dieselbe Tonart *B*.

Noch eins. Folgt auf einen musikalischen Satz ein anderer in der Oberdominantentonart dem ersteren gleichbenannter, so macht sich ein ganz anderer Eindruck bemerkbar, als wenn dieser zweite Satz in die Tonart der Unterdominante transponirt wird. Einen ähnlichen Unterschied gewahren wir in einfacherer Weise schon bei der plagalen und authentischen Finalkadenz. Und doch liegt auch hier der Grund keineswegs in einem etwa absoluten Charakter der speziellen Tonarten, sondern er ist ein allgemeiner; er entspringt aus der psychischen Anregung, welche durch die Wahrnehmung des successiven Entstehens der Tonfolge, der Erzeugung, so zu sagen eines Tones, eines Intervalles aus dem anderen veranlasst wird. Nehmen wir einen bestimmten Grundton, so ist, abgesehen von der Oktave, die Quinte dessen nächster Sprössling. Sie erinnert direkt an ihren Ursprung und führt ohne Weiteres auf ihn zurück. Daher denn das Spannende, Wachsende, Erregende und Belebende, welches bei einer Ausweichung in die Dominantentonart durch diese gegenseitige Beziehung entsteht; daher die Befriedigung und Ruhe, welche die Rückkehr zur Tonika mit sich führt*); und daher endlich bei Umkehrung des Falles, bei einem Uebergange in die Tonart der Unterdominante, das Gefühl des Nachlassens, der Abspannung, der Resignation, welches der Eintritt einer Tonfolge mit sich bringt, die dem Eindrucke der vorigen, in Bezug auf sie mit einem Male als Dominanttonreihe erscheinenden in dieser Eigenschaft sich entgegenstellt.

Aus diesem Grunde bewirkt denn auch jede Abweichung von der natürlichen, sich aus sich selbst successiv entwickelnden Folge der Harmonie, jeder sog. Harmoniesprung also, ein den Verhältnissen desselben entsprechendes, den ruhigen Fluss der Empfindung unterbrechendes Gefühl, daher wird auch jede Modulation in entferntere, weniger verwandte Tonarten in heterogene Empfindungen hinüberzuführen im Stande sein. Ein Schluss, welcher seine vollkommene Rechtfertigung auch in der Praxis findet, die sich dieses Mittels vorzugsweise und oft mit mächtiger Wirkung zu bedienen weiss.

Eben so haben alle vorerwähnten, lediglich der physischen und mechanischen Beschaffenheit der Tonwerkzeuge entspringenden Eigenthümlichkeiten den hervorragendsten Kunstmeistern eine bedeutende Hülfe gewährt, durch deren geniale Verwendung sie im Stande waren, die grossartigsten Effekte gleichsam hervorzu-

---

*) Eigentlich sogar noch um etwas mehr. Die berechneten *Euler's* im J. 1739 (siehe dessen *Tent. novae theor. mus.*) angestellten Untersuchungen ergeben als damalige Stimmungshöhe des *a* 392 Schwingungen in der Sekunde. Ein eben so hoch gestimmtes *g* macht heutzutage deren 395. Die Wiener und Hamburger Stimmung aber ist noch etwas schärfer. Wer sich für das Nähere hinsichtlich der allmäligen Zunahme der Stimmungshöhe und deren Abweichungen an verschiedenen Musikplätzen Deutschlands und Europa's interessirt, den verweise ich auf die ausführlichen, in Nr. 47, Jahrg. 1847 d. Bl. befindlichen Aufsatz.

*) Dass damit das metaphysische „Warum und Weshalb" noch lange nicht erschöpft sei, mag gern zugestanden werden; die diesfällige philosophische Erörterung hat aber um so eher zu entbehren, als sie hier nicht weiter hergehört.

Digitized by Google

zaubern, Effekte, die aber gänzlich verschwinden, so wie die bezüglichen Stellen auf anderen Instrumenten vorgetragen werden, ein Beweis, dass die Tonart als solche keinen Antheil daran habe. Es liesse sich in dieser Beziehung manche interessante Einzelnheit hervorheben, wenn nicht das bereits im Allgemeinen Gesagte zum Zwecke des Gegenwärtigen vollkommen ausreichte. Überdies gehört das Speziellere in den Bereich der Instrumentirungskunst.

Da nun sämmtliche besprochenen Erscheinungen hinsichtlich ihrer Geltung für einzelne bestimmte Tonarten relativ sind, so konnte nur Missverstand und Begriffsverwechslung in den einzelnen Resultaten dieser Relationen einen einer jeden Tonart als solcher zukommenden absoluten Charakter finden wollen. Ein solcher specieller Charakter gehört unter den obwaltenden Umständen ins Gebiet der reinen Unmöglichkeit, der Versuch aber, sogar aus jedem isolirten Dreiklange eine besondere charakteristische Bedeutung herausklauben zu wollen, ist Thorheit.

Und somit löst sich denn das Problem, welches eine schwülstige und affektirte Aesthetik auf ihr nebeliges Gebiet zu ziehen bemüht war, ganz einfach und ohne alle Mystik auf dem hier allein richtigen, dem technischen Wege.

Keine unserer Tonarten kann, abgesehen von dem Moment höherer oder tieferer Lage, einen speziell von einer anderen desselben Geschlechtes unterscheidenden Charakter besitzen. Will man dieses Moment als absolutes Kennzeichen ansehen, so mag es darum sein, obgleich es keineswegs das ist, von wo die gewöhnliche Charakteristik der Tonarten ausgeht. Etwas Anderes in dieser Beziehung aber gibt es nicht, trotz alles Geschreis unserer ästhetisirenden Grimassen.

Quod erat demonstrandum. *Hdt.*

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, Nr. 3, A moll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

Vorliegende Symphonie ist die neueste Production *Gade's* und die jüngste Erscheinung auf diesem Gebiete überhaupt. Ihr Verfasser ist zwar ein Däne, seiner Kunstrichtung nach aber dem deutschen Geiste angehörig. Da das Werk von Allen, die es gut aufführen gehört, als eines der besten dieser Gattung anerkannt worden, so gibt es Zeugniss, was der deutsche Genius der Tonkunst gegenwärtig auf dem Felde der Instrumentalmusik hervorzuschaffen im Stande ist. Ein möglichst schärferes Eindringen in seine technischen und geistigen Eigenschaften, verbunden mit vergleichenden Rückblicken auf die Schöpfungen früherer Meister, namentlich der *Beethoven's*, müsste dann leicht erkennen lassen, ob die Gegenwart Vollkommeneres gebracht und worin.

Diese Betrachtungen, so wie gewisse Präliminarien, die ich zum bessern Empfange meiner Ansichten über *Berlioz* vorausschicken möchte, die Ueberzeugung ferner, dass mit allgemeinen Sätzen über den Fortschritt nichts wahrhaft Förderndes erzielt wird, dass man dem Dinge vielmehr von allen Seiten nahe auf den Leib rücken, das Konkrete bis in die kleinsten Einzelnheiten erforschen muss, mögen die Subsumirung dieser Kritik, so wie einer andern über das neueste Werk von *Schumann*, unter meine Fortschrittsartikel wohl rechtfertigen können.

Die *Gade*'sche Symphonie besteht aus den vier gebräuchlichen Sätzen, nur dass in allen die Wiederholung des ersten Theils weggelassen ist und an der Stelle des Scherzo ein Allegretto, quasi moderato, ¾, steht.

Die Verbannung der Wiederholungszeichen ist unbedingt als eine Verbesserung anzuerkennen. Wer würde es ertragen, den ersten Theil einer Predigt unmittelbar noch einmal anzuhören? In jedem regelmässigen Instrumentalwerke wird der erste Theil überdies als die sogenannte Reprise wiedergebracht. Andere Tonstücke, Ouverturen z. B., haben keine Wiederholungen dieser Art, unbeschadet ihrer Auffassung und Wirkung. Sie sind also ein Gebrauch, aber keine wesentliche Kunstforderung, und es ist endlich an der Zeit, sie überall und für immer abzuschaffen. Es wäre ein kleiner, aber doch ein Fortschritt. Dass man anfängt, an der Stelle des Scherzo andere Geister erscheinen zu lassen, muss ebenfalls als ein solcher, oder wenigstens als ein glücklicher Seitenschritt bezeichnet werden. Denn wenn irgend eine künstlerische Idee und deren Form den Gipfelpunkt erreicht hat, so ist es die des Scherzo. *Beethoven* hat dieses Wesen nicht allein erschaffen, sondern auch zur Vollendung gebracht. Kein Anderer trug Wesentliches zu seiner Erziehung bei, keiner hat es übertroffen.

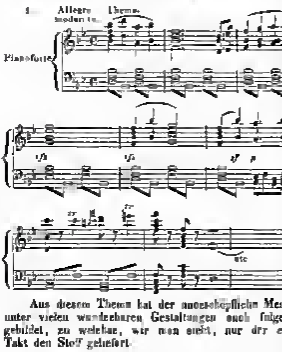
Betrachten wir nach diesen Vorbemerkungen die einzelnen technischen Seiten der vorliegenden Symphonie genauer.

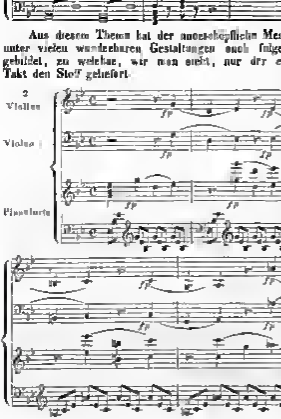
Thematische Arbeit.

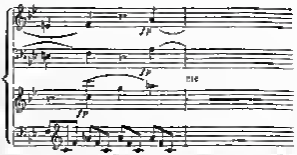
Das, was dem Instrumentalwerke vorzüglich mit seine technisch-organische Form verleiht, ist die thematische Arbeit, d. h. die öftere, aber stets veränderte, jedoch immer erkennbare Wiederholung eines Hauptgedankens (Thema). Ein Theil der thematischen Veränderungsmittel liegt in der Melodie; ein anderer in der Harmonie; ein dritter in dem Accompagnement. Diese drei Veränderungsmittel können an einem musikalischen Gedanken einzeln, oder zu zweien, oder alle drei zugleich angewendet werden.

In melodischer Hinsicht gibt es zwei thematische Grunderscheinungsweisen. Der Gedanke wird entweder ganz wiederholt und nur in andere Stimmen, oft zugleich in andere Tonarten verlegt; oder es werden aus einzelnen, zuweilen sehr kleinen Theilen desselben andere Melodieen gebildet. Zu beiden Arten treten dann meist noch andere Harmonieen und andere Begleitungsfiguren hinzu.

Beide thematische Behandlungsweisen der Melodie sind von den grössten Meistern in dieser Kunst, *Haydn*,







Mozart, *Beethoven*, *Spohr*, *Mendelssohn*, abwechselnd gebraucht worden, doch mit Bevorzugung der zweiten vor der ersten. Die erste Gestaltungsweise bedarf keiner besonderen Erklärung; von der zweiten mag sich ein Beispiel aus *Beethoven's* B dur-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello hier zeigen.

1.
Allegro moderato.
Thema.
Pianoforte
sf
sf
sf p
tr
etc.

Aus diesem Thema hat der unerschöpfliche Meister unter vielen wunderbaren Gestaltungen auch folgende gebildet, zu welcher, wie man sieht, nur der *erste* Takt den Stoff geliefert.

2.
Violine.
Viola.
Pianoforte.
fp
fp
fp
fp

Die thematische Arbeit ist eine unerlässliche und ewige Forderung an die Instrumentalwerke. Annehmen, es könne eine Zeit erscheinen, die solchen Organismus nicht mehr fordere, hiesse glauben, der gebildete Menschengeist könne das Verlangen nach Erkenntniss der Einheit in dem Mannigfaltigen verlieren, die er im körperlichen wie im geistigen Reiche der Erscheinungen stets eifrig gesucht hat und immer suchen wird. Alles Streben der Komponisten, ein instrumentales Werk ohne thematische Arbeit zu bilden, muss daher unbedingt als eine Verirrung von den wesentlichen Kunstbildungsgesetzen bezeichnet werden, und alle Kritiker, welche solche Werke als einen Fortschritt verlangen und von der Zukunft erwarten, beweisen nur, dass sie in das Wesen des technischen Baues eines Kunstwerkes nicht eingedrungen sind.

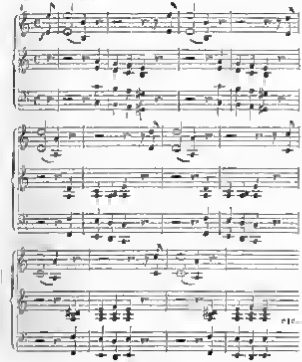
Unserem Komponisten nun hat man bei einigen früheren Tonwerken den Mangel der thematischen Arbeit mehrfach zum Vorwurfe gemacht, und wenn dieser Vorwurf in seinem ganzen Umfange gegründet wäre, so müsste man *Gade* als einen auf einem grossen Abwege wandelnden Künstler betrachten und bedauern. Allein ich kenne keine reine Instrumentalkomposition von ihm, worin dieses wesentliche Element, worin die thematische Arbeit gänzlich fehlte. Wohl aber hat er sie in seinen früheren Werken seltener, als andere Meister vor ihm, und sodann vorzüglich nur in der ersten Weise, d. h. als blos in andere Tonarten versetzte, anderen Instrumenten übertragene, mit anderen Harmonieen begleitete *ganze* Melodieen angewendet.

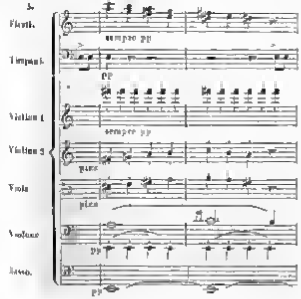
In dieser neuesten Symphonie hingegen zeigt sich ein bedeutender Fortschritt in Behandlung der thematischen Arbeit, indem er auch die zweite Umgestaltungsart abwechselnd mit der ersten und oft sehr interessant und pikant fantastisch gebraucht hat.

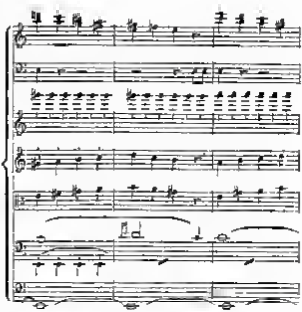
Hierfür mögen einige Beispiele vor Augen gelegt werden, die um so mehr Entschuldigung finden werden, als wir uns später Behufs anderer Bemerkungen darauf zu beziehen haben.

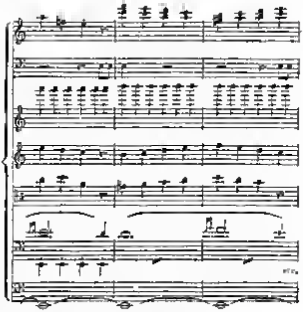
3. Thema des ersten Satzes der Gade'schen Symphonie.

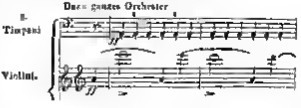
Motiv 1.
Motiv 2.
Motiv 3.
p
2
3.
4.
Takt 1.
5.
6.
7.
8.











Dieses Thema ist aus nur drei verschiedenen Motiven gebildet. Das erste liegt im ersten, das zweite im zweiten, das dritte im vierten Takte. Die anderen sind blos versetzte Wiederholungen.

Einige thematische Gestaltungen daraus.

Aus dem dritten Motive und dem ersten in der Gegenbewegung gewebt:

Aus dem ersten Motive blos gebildet:

5.

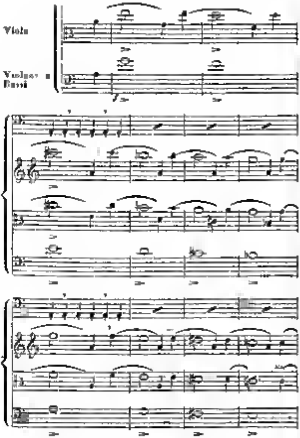
Flauti.
Timpani.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Violone.
Basso.
sempre pp
pp
sempre pp
pizz.
pizz.
pp
pp

Aus dem dritten Motive blos gebildet:

6.

Dann ganzes Orchester
Timpani
Violini.
ff
ff

Digitized by Google



Viola
Violonc. e Bassi

Alle vier Sätze der Symphonie zeigen eine Menge interessanter thematischer Gestaltungen beider oben erwähnter Arten, und es ergibt sich daraus, dass der dem Komponisten früher, wenn auch nicht in seinem ganzen Umfange, doch theilweise nicht ohne Grund nachgewiesene Mangel hier beseitigt und das Werk in dieser Beziehung Gade's Fortschritt in seiner eigenen künstlerischen Ausbildung auf das Beste herausstellt.

(Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Leipzig, im August 1848. Wenn eine bedeutende Erscheinung in der Kunstwelt an uns herantritt, so geschieht es oft, dass sie uns im ersten Augenblicke blendet, überrascht, hinreisst. Der Maler weiss uns durch Kühnheit der Conception, durch Glanz der Farben, durch frappantes Auftragen der Lichter zu imponiren, und sollten wir in diesem ersten Augenblicke über ihn ein Urtheil sprechen, so würde dasselbe unbedingt günstig für ihn ausfallen. Wir thun es aber klüglich nicht, sondern sehen erst noch einmal genauer hin. Und siehe da entdecken wir denn Mancherlei, was in ein ächtes Kunstwerk nicht gehört, als z. B. Fehler in der Zeichnung, Fallenlassen der Nebenpartieen, allzu starkes Hinarbeiten auf Effekt, Missverhältniss zwischen Licht und Schatten u. s. w. So geht es auch in der Tonkunst, und so ist es uns speciell mit dem Baritonisten Herrn *Karl Formes* aus Wien*) gegangen, der auf dem hiesigen Stadttheater eine Reihe von Gastrollen gegeben hat (Bertram in Robert der Teufel, Figaro in Figaro's Hochzeit, Kaspar im Freischütz, Oroveso in Norma, Marcel in den Hugenotten). Es ist wahr, dieser Sänger besticht durch wahrhaft glänzende Mittel: der Umfang, die Fülle, das Metall, die Reinheit, die leichte Ansprache seiner Stimme, das unverkennbar vorhandene Talent, — das Alles ist in der That bewundernswerth, und er weiss dadurch häufig Wirkungen hervorzubringen, die wir nicht anders als mit dem etwas gemissbrauchten Ausdrucke *kolossal* zu bezeichnen wüssten — kolossal wenigstens für unsere kleine Bühne**). Lassen wir uns aber dadurch nicht verblenden, sondern sehen wir etwas genauer, mit ästhetisch-kritischem Blicke hin, so geht es uns, wenigstens theilweise, wie oben dem Beschauer vor dem Bilde.

Man sage nicht, dass unsere Zeit arm sei an Kunsttalenten, so wie an tüchtigen Kunstmitteln. (Nur verstehe man unter diesen nicht etwa die pekuniären Kunstmittel, denn an diesen ist jetzt wahrlich kein Ueberfluss in den Ländern deutscher und anderer Zungen.) Eben so häufig wohl wie früher und zu allen Zeiten trifft man namentlich auf gute Stimmen. Das Material ist also da. Aber woran unsere Zeit wirklich arm, das ist eine durchaus künstlerische Verwendung desselben. Und dies gilt wieder namentlich von den Sängern. Offenbar ist es eine der ersten Anforderungen an alle Kunst, dass die Mittel stets Mittel bleiben und nicht zum Zwecke erhoben werden sollen. Der Sänger muss sich also ohne alle Ausnahme dem Charakter und der Situation seiner Rolle unterordnen; nur diese Faktoren und das Gefühl dürfen seinen Vortrag bestimmen. Allein die meisten Sänger wissen das besser: das Mittel ist es, was ihren Vortrag bestimmt, was sie auf den Thron erheben; sie wollen sich blos hören lassen, anstatt zu

---

*) Siehe die biographischen Notizen über ihn in Nr. 29 dieser Zeitung, S. 48[illegible]

**) Dass Herr F. auch grössere Räume vollkommen auszufüllen versteht, ist von anderwärts her, z. B. von Wien, von Bamberg u. s. w. mehrfach berichtet worden.

Digitized by Google

abgerundetes Kunstwerk hinzustellen. Mit Recht sagt man daher: der oder jener Sänger hat sich da oder dort *hören lassen*. Wer Volubilität der Stimme besitzt, mengt überall Passagen und Fioituren ein, mag auch der Charakter des vorzutragenden Stückes die grösste Einfachheit, den reinen getragenen Gesang erfordern. Wer eine starke, wohlklingende Stimme hat, lässt sie oftmals auch da mächtig ertönen, wo die Situation durchaus zarten und leisen Vortrag verlangt. Hier ist es, wo wir Herrn *Formes* bisweilen auf den Schleichwegen der Kunst ertappen. Mehrmals glaubten wir aus seinem Gesange herauszuhören: „Hört mal, welche starke Stimme ich habe", statt dass der Sänger vielmehr sagen sollte: „Hört, wie ich meine Stimme zu beherrschen und stets so anzuwenden weiss, wie das Wesen des Stückes es gerade verlangt." Das ist die eigentliche künstlerische Weihe des dramatischen Sängers, und in dieser Beziehung können wir Herrn *Formes* noch nicht die völlige künstlerische Durchbildung zugestehen. Letzterem mangelt auch noch in Beziehung auf die eigentlich technische Schulung der Stimme, die Koloratur. Ein heutiger Sänger kann nicht sagen: dies oder jenes Fach des Gesanges ist ausschliesslich das meine, ich will blos einfache, schlichte Cantilene vortragen, mich aber auf den künstlicheren verzierten Gesang nicht weiter einlassen; — er muss auch diese Seite der Kunst überwältigen und in sich aufnehmen; er muss stets beherzigen, dass nur wer der Form nach allen Richtungen hin völlig Meister ist, ein wirkliches Musterwerk zu liefern vermag. Herr *Formes* ist aber der Form noch nicht völlig Meister — ein Mangel, der namentlich in einer Partie wie Figaro hervortritt.

Was wir hier von dem Gesange sagten, das gilt nun auch von dem Spiele, der Darstellung. Auch hier ist die höchste Aufgabe des dramatischen Künstlers die naturwahre Darstellung der Charaktere und der Situation. Es wäre ungerecht, leugnen zu wollen, dass Herr *Formes* auch in diesem Felde mit entschiedenem Talente begabt ist, manche sehr gute Momente legten dafür Zeugniss ab. Allein dazwischen fehlte es auch nicht an solchen, die mehr der gewöhnlichen, einige Male sogar der weniger als gewöhnlichen Theaterroutine angehören, als der ächten Meisterdarstellung. Summa: es mangelt hier ebenfalls die letzte Weihe, jenes feine Etwas, jenes künstlerische Aplomb, das wir eben künstlerische Durchbildung nennen.

Irren wir nicht, so liegt es nur an Herrn *Formes* selbst, diese letzten, aber auch schwierigsten, aber auch dankbarsten Höhen der Kunst noch zu erreichen. Seine Leistungen werden sehr bald den noch fehlenden Grad von Vollkommenheit erreichen, wenn er seinen Blick schärfer als bisher auf die Natur seiner Charaktere und Situationen richtet, wenn er mehr in ihr inneres Wesen eindringt, anstatt sich mehr oder weniger mit der für die Menge leicht fasslichen Aussenseite zu begnügen, wenn er es sich zum Gesetze macht, seine Darstellungen als ein durchaus übereinstimmendes Ganzes auszuprägen. Dass er dies aber vermag, dafür bürgt uns sein bedeutendes Talent.

Als getreuer Berichterstatter müssen wir noch hinzusetzen, dass Herr *Formes* bei dem Publikum den lebhaftesten Beifall erntete. *F.*

Leipzig, im September 1848. Wir haben jüngst zwei musikalischen Abendunterhaltungen beigewohnt, welche eine erst seit Kurzem unter dem Namen „Musikalischer Verein" bestehende Gesellschaft im Saale der Europäischen Börsenhalle veranstaltet hatte. Die Mitglieder sind theils Dilettanten, theils Zöglinge des hiesigen Konservatoriums der Musik; Gesangsachen (sowohl ein- als mehrstimmige) und Instrumentalkompositionen (für ein und mehrere Instrumente) bilden die Gegenstände der Uebungen; das Ganze steht unter der Leitung des Herrn *Emil Büchner*, eines talentvollen jungen Komponisten und Musiklehrers, der früher selbst Zögling des Konservatoriums war. Die Leistungen selbst waren freilich theilweise noch schwach und schülerhaft, namentlich im Gesange und dem unvermeidlichen dilettantischen Klavierspiel, indessen ist bei der Thätigkeit und dem Eifer der Mitglieder zu hoffen, dass bald auch von dieser Seite Genügenderes geboten wird. Unter den übrigen Soloverträgen war manches recht Gelungene; ausser denen des erwähnten Direktors der Gesellschaft, Herrn *Büchner*, heben wir besonders noch die des Violinisten Herrn *Nicol Szpakowsky* hervor, der mit vieler Fertigkeit und Reinheit spielt und ein nicht gewöhnliches Talent verräth. — In der letzten Abendunterhaltung des Vereins, den 31. Juli, liess sich, als Gast, der Bassist Herr *Kren*, früheres Mitglied des Hamburger Stadttheaters, hören und fand wegen seiner stark tönenden, wohlklingenden Stimme vielen Beifall.

FEUILLETON.

An der Leipziger Bühne ist Fräul. *Wurst* aus Königsberg nach einem mit vielem Beifall begleiteten Gastspiel angestellt worden. Ebenso der früher hier engagirt gewesene Bassist *Salomon*.

Robert *Schumann* hat nun seine Oper „Genoveva" beendet. — *Lortzing* schreibt an einer neuen Oper, Namens „Regina".

Herr *Karl Formes* gab in Leipzig noch ein Concert zum Besten der unbemittelten Studirenden Wiens. Die Einnahme belief sich auf 98 Thlr. 13 Ngr., die Ausgabe auf 87 Thlr. 20 Ngr., folglich Reinertrag 10 Thlr. 25 Ngr.

In Berlin wird nächstens die italienische Oper wieder eröffnet werden. Hauptsänger sind die Damen *Fodor*, *Bagliretti*, *Normanni*, die Herren *Labocetta*, *Pardini*, *Catelran*, Bariton *Rinaldini*, Bassist *Pons*. Die erste Oper wird *Bellini's* Norma sein; später sollen u. a. folgen: die Zauberflöte, die Stumme von Portici. [illegible] auch eine neue Oper von *Arditi*, dem Kapellmeister der Gesellschaft, Namens „Colombo".

In Folge des von dem preussischen Kultusministerium erlassenen Reskriptes vom 14. Juli wegen Organisation des Kunstwesens haben die Berliner Musiker bereits verschiedene Schritte gethan. Ein besonderer Musikerverein, unter [illegible] Vorsitz hat dem Ministerium eine Vorstellung deshalb übergeben; ebenso

der „Tonkünstlervereins" und noch eine andere derartige Gesellschaft. Am 24. August fand nun eine allgemeine Versammlung der Berliner Tonkünstler statt. Etwa 60 hatten sich eingefunden; den einstweiligen Vorsitz führte *A. B. Marx*. Einstimmig wurde beschlossen, einen Ausschuss von Sachverständigen aus den praktischen und theoretischen Musikern zu wählen, der nach allseitiger Erwägung einen Hauptbericht abfassen und den Theilnehmern zur Begutachtung vorlegen soll. Dem Ministerium ist von diesem Beschlusse sofort Anzeige gemacht worden.

In Wiesbaden fand am 26. August in der Ständekammer die Verhandlung über den Sukkurs des dortigen Theaters statt. Als Hoftheater hört dasselbe entschieden mit dem 1. September auf, als städtisches oder Nationaltheater soll es fortbestehen. Gefordert wurde ein ständischer Zuschuss von jährlich 32,000 Fl., bewilligt wird aber vorläufig nur ein Drittheil dieser Summe auf die vier Monate vom 1. September bis Ende des laufenden Jahres; bis dahin soll eine völlige Reorganisation des Theaters stattfinden.

Im September wird das Strassburger Theater wieder eröffnet. Die Stadtverwaltung hat dem Direktor für die nächste Wintersaison eine Unterstützung von mehr als 30,000 Francs bewilligt.

Bei dem Reichstage in Frankfurt a. M. sind für die deutsche Flotte wieder eingegangen: 62 Fl. Ertrag eines Concertes des Musikcorps des freiwilligen Jägerbataillons zu Frankfurt. 290 Fl. Ertrag eines Concertes des allgemeinen Sängervereines in Dresden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei **C. Luckhardt,** Musikalienhandlung in Kassel, ist so eben erschienen:

Böhner, L., Adagio romantique. Op. 100, pour le Piano. 7½ Sgr.

Gerke, O., Les Trigemeaux. 3 Polkas pour le Piano. Op. 20. Nº 1, 2. 7½ Sgr.

— — do. Nº 3. 10 Sgr.

— — do. complet. 17½ Sgr.

— — do. petite Fantaisie pour Piano. 5 Sgr.

Häser, C., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 6.

Herrstell, A., Der Abend auf der Alp. Idylle von *A. Bock.* Für 4 Männerstimmen mit Begleitung. Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.

Liebe, L., 3 Lieder aus *Rückert's* Liebesfrühling für Alt oder Bariton mit Piano. Op. 10. 17½ Sgr.

Rosenkranz, A., Salon-Polonaise pour le Piano. Op. 13. 10½ Sgr.

— — 6 Serenaden pour le Piano. Op. 14. 15 Sgr.

— — Uebungs- und Erholungs-Stunden am Pianoforte. 7 Stücke in fortschreitender Ordnung. Heft 2. 15 Sgr.

Spohr, Dr. Louis, An Sie am Klavier. Gedicht von *Braun v. Braunthal.* Für Gesang mit Pianoforte (auch als Sonatine für Piano mit Gesang). Op. 138. 15 Sgr.

Tanz-Album, Kasseler, für Piano. 4r Jahrg. 10 Sgr.

Wallerstein, A., Erinnerung an Pyrmont. Walzer für Piano. Op. 15. 2. Auflage. 10 Sgr.

Sämmtliche **Opern-Partituren** von **C. M. v. Weber,** als: Der Freischütz, Preciosa, Silvana, Abu Hassan, Oberon und Jubel- oder Fest-Kantate, sind durch Kauf mit vollständigem Eigenthumsrecht an uns übergegangen und durch königl. Privilegium uns gewährleistet. Wir erlassen dieselben in korrekter Abschrift nebst Textbuch zu billigen Preisen.

Berlin, 20. August 1848.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

☞ Musiker-Gesuch. ☜

Ein guter Violinspieler, Klarinettist, Flötist, Bassist, Trompeter und guter Posaunist werden zu einer Musikgesellschaft gesucht; das Nähere ist durch frankirte Briefe beim Musikdirigent *Müller* in Forst (Niederlausitz) zu erfragen.

Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die regelmässige halbjährliche Prüfung und Aufnahme neuer Schüler und Schülerinnen findet statt **Dienstag, den 3. Oktober** gegenwärtigen Jahres von Vormittag 10 Uhr an. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Direktorium zu bewirken.

Zur Aufnahme sind erforderlich: Talent und eine wenigstens die musikalischen Anfangsgründe übersteigende Vorbildung. Das Konservatorium bezweckt höhere, möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, und wird ertheilt durch

Herrn Musikdirektor **M. Hauptmann** (Harmonie, Kontrapunkt und Fuge).
Musikdirektor **E. F. Richter** (Harmonielehre).
Musikdirektor **Jul. Rietz** (Anleitung und Uebung in der Komposition, Instrumentirung u. s. w.).
Prof. **J. Moscheles** (Oberleitung des Pianofortespiels, Ausbildung im Vortrage und in der Pianofortekomposition).
L. Plaidy } (Pianofortespiel).
F. Wenzel }
Organist **C. F. Becker** (Orgelspiel).
Concertmeister **F. David** (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Quartett- und Orchesterspiel und Dirigiren).
Joseph Joachim } (Violinspiel).
Moritz Klengel }
Ferd. Böhme (Stimmbildung, Ausbildung und Uebung im Solo- und Chorgesang).
Franz Brendel (Vorlesungen über Aesthetik, Geschichte der Musik [nach seinem im Druck erschienenen „Leitfaden für den Kursus am Konservatorium zu Leipzig"], Deklamir-Uebung für Sologesang-Schülerinnen und Schüler).
Louis Albert (italienische Sprache für Sologesang-Schülerinnen und Schüler).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Courant, in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 1 Thlr. pränumerando für den Institutsdiener.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Direktorium, der Buchhandlung *Joh. Ambr. Barth* und den Musikalienhandlungen *Breitkopf & Härtel* und *Fr. Kistner* zu Leipzig unentgeltlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden. Leipzig, im August 1848.

Das Direktorium des Konservatoriums der Musik.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. Nr. 37. 1848.

Inhalt: Pariser musikalische Zustände — Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen — *Miscellen.* — *Feuilleton.*

Pariser musikalische Zustände.

Von Dr. *F. S. Bamberg.*

Das Paradies (Eden) von *Felicien David.*

In der diesjährigen Musikwüste mit einem Paradiese aufzutreten, wäre eines grossen Talentes würdig gewesen, wenn das Paradies nicht selbst an die *Wüste* erinnerte. Eine endlose Fortsetzung der melodramatischen Idee, die uns den „Desert" gegeben hat, wäre auch zu ertragen, aber eine Verfolgung dieser Idee ist geradezu unerträglich und führt von der „Wüste" in's Weite. Scherz bei Seite! Es thut uns leid, ein so schönes Talent, wie das *David's*, in Bezug auf das Prinzip seiner Kunst im Finstern tappen zu sehen. Es gibt musikalische Naturen, und es sind die untergeordneteren, die den Stoff zu ihren Werken von der Aussenwelt erst in das Innere übertragen und ihn dann als ein Erlebtes musikalisch veräussern. Dieser indirekte Prozess kann darum doch grosse Kunstschönheiten erzeugen, wie es die meisten Opernkomponisten zweiten Ranges beweisen. Entbindet sich bei ihnen auch nicht, wie bei den Komponisten ersten Ranges, der überfüllte Strom eines inneren Lebens an äusseren Erscheinungen oder Ereignissen und lässt er auf diese Weise auch nicht ein grosses menschliches Drama in seinem freud- und leidvollen Verhältnisse zur Aussenwelt ertönen, so sind die *disjecta membra poetae* der zweiten Kategorie von Komponisten doch als einzelne Schönheiten hochzuschätzen. Wenn es auch keine *Schönheitsbeweise* des Lebens sind, so sind es doch *Verschönerungen* desselben. Aber die Musik ist, obgleich an der Grenze der Sinnenwelt stehend, doch immer noch eine sinnliche Kunst, ja wir brauchten nur ganz einfach zu sagen: eine Kunst, denn alle Kunst ist sinnlich und muss sinnlich sein. Wenn hieraus selbst für die höchste, aus der Idee heraus erzeugte Musik folgt, dass sie ohne eine an Sinnlichkeit grenzende Gefühlsbewegung leblos und zur Rührung unfähig ist, so gilt dies auch viel mehr von der Musik zweiten Ranges, denn eine von aussen hereingenommene Idee ist natürlich noch viel abstrakter, als die innerlich erzeugte. So lange ein Komponist also so eine Wüste sieht, sich die stille Majestät der Einförmigkeit, das pittoreske Erscheinen einer Karawane, ihren Halt, einen Mädchentanz am Abende, einen Sonnenaufgang, einen Aufbruch der Karawane u. s. w. vorstellt und für diese sinnlichen Szenen innerlich wahrhaft erregt ist, kann er sehr wohl Kunst, d. h. die Verwandlung des Wirklichen in ein Bild, zu Stande bringen. Wenn ein Künstler sich aber, wie *David* diesmal gethan hat, die Welt vor der Erschaffung des Menschen vorstellt, also von vorn herein mehr eine *Idee* als ein *Bild*, und daraus nun unter dem Titel „*Avant l'homme*" eine einleitende Symphonie macht, so muss es dieser an Wahrheit und Leben fehlen. *Haydn* hat das Chaos gemalt, ja, aber mit wie wenigen Takten, und dann hat er es nur als Kontrast zu der ganz sinnlich dargestellten Schöpfung gethan; gleichsam nur einen starken Hintergrund gestrichen, auf dem die heitersten Lebensfarben sich denn weit glühender abzeichnen sollten. Die Allegorie ist von jeher der Fluch unter den Marmorbildern der Kunst gewesen, wenn, wie hier, die Schlange unter dem Titel des Versuchers singt, so verdickt die Reflexion über diese Verknüpfung den ganzen Eindruck. Und wenn dies auch nicht der Fall wäre, die musikalischen Ausdrücke einer solchen Allegorie sind an sich schon selten wahr und ergreifend, wie auch dieses Beispiel zeigt. Die grossen Meister haben hierin den Takt des Genies selten verleugnet, und so oft sie allegorische Erscheinungen singen lassen, haben diese immer mehr oder weniger Beziehung auf unser Gefühlsleben, wie der Tod, die Geister der Unterwelt oder die Najaden bei *Gluck*, oder die Engel bei *Haydn*, aber wenn ein Schlangendämon von der Erkenntniss des Guten und Bösen singt, so wird er sich unsre Mitgefühl nie erringen. Die Dichter glauben die Dürre dieses Stammes durch die Schmarotzerpflanzen künstlich duftender Worte verdecken zu können; aber wer hört den folgenden der Muhme Schlange nicht die Doppellüge ihres selbst und des Poeten an?

Viens ici, femme plus belle
Que l'étoile du matin;
C'est un ange qui t'appelle
Sous l'arbre de ton jardin.
    Dans ses feuilles
    Si tu cueilles
Le plus beau fruit de ce lieu,
Le mot sera sans mystère,

Tu régneras sur la terre,
Et ton époux sera Dieu

Die erklärenden Worte zur Ouverture sind geradezu lächerlich, und ich begreife nicht, wie ein Mann von dem Talente *Méry*'s dies nicht gefühlt hat. „Die Ouverture-Symphonie, heisst es, ist überschrieben: *Avant l'homme*. Dieser Titel, wird dann ferner gesagt, gibt den Gedanken an, der den Dichter bei seinem Werke geleitet hat. Die Untersuchungen der *geologischen Wissenschaft* haben uns alle Revolutionen, die die Erde vor der Erschaffung des Menschen erlitten hat, gelehrt und der Komponist glaubte daher dem ruhigen Grunde des Edens diese düstere Vorrede geben zu müssen.“ Hier kann man nur sagen: er [illegible], *philosophari* [illegible], denn die Resultate der Wissenschaft haben mit den Resultaten der Einbildungskraft Nichts zu thun, und die einfache phantastische Idee eines Chaos ist für die Kunst unendlich fruchtbarer als die Gewissheit organischer Erdrevolutionen. Der Komponist hat zur Bibel ein weit intimeres Verhältniss als zu Cuvier und Geoffroy Saint-Hilaire. Bei der Erklärung der Grundidee der Symphonie-Ouverture hat es der Dichter übrigens nicht bewenden lassen, sondern auch noch eine 66 Verse lange „Traduction libre“ dieser Symphonie hinzugefügt. Und nun für eine Uebersetzung! Soll etwa auch dies in der Ouverture sein?

Combien a-t-il duré cet âge de la terre,
Quand la planète en deuil, l'Océan solitaire
Ensemble mugissaient pour notre enfantement?
Dieu pour qui rien jamais ne finit, ne commence,
Connaît seul la longueur de ce travail immense,
Mille siècles peut-être ou durent qu'un moment.

Wirklich ist diese Ouverture auch ohne allen Kunstwerth, ohne den mindesten musikalischen Reiz. Sie erinnert an den Anfang von der phantastischen Symphonie von *Berlioz*. Ein kleines Zwischenspiel führt uns in den Eden, den Adam mit einer Hymne an die Sonne begrüsst, die zu den besten Nummern des Ganzen gehört. *Poultier* hat dieses Stück recht angenehm gesungen. Die Fortsetzung von Adam's Gesang zeigt uns, dass er das Bild *Eva*'s geträumt hat, Engel verkünden ihm ihre Geburt, Eva fängt an zu singen und ihre Kavatine nach dem Duett ist wieder eine gute Nummer. Dann singen die Blumen einen Chor, der weniger schön ist als die Tanz-Symphonie der Blumen, die nun folgt. Dieses letztere Stück, mit welchem der erste Theil schliesst, ist vielleicht das beste in der ganzen Komposition. Der zweite Theil steht dem ersten unstreitig nach. Ein Dämonenchor eröffnet ihn. Eva erwacht und ihr Gesang wird von der Stimme des Versuchers unterbrochen. Hier folgen die oben angeführten Verse, deren Musik von geringer Wirkung ist. Als Eva die letzte Frucht pflückt, findet, wie das Programm uns sagt und die Ohren uns zu hören geben, „eine Explosion des Orchesters“ Statt. Die Dämonen triumphiren in einem neuen wirkungslosen Chore, eine „Symphonie transitoire“, deren Bedeutung wir nicht verstehen, folgt, und Adam, Eva und der Gottesfeind singen ein Trio, dem es durchaus an dramatischem Charakter fehlt. Obgleich sich auch in dieser im Grunde verfehlten Komposition ein bedeutendes Talent kundgibt, war die Wirkung im Ganzen doch sehr schwach. Dazu kam eine weniger als mittelmässige Ausführung durch *Alizard*, *Grimm* und *Portheaut*, die immer noch besser waren, als der klägliche Chor.

Wenn wir hier noch eine Bemerkung hinzufügen dürfen, so wäre es folgende. Die Hoffnung auf eine neue Zukunft der Kunst macht denen, die sie hegen, alle Ehre, wenn mit ihr auch nicht die Nothwendigkeit neuer Kunst*formen* gegeben ist. Jeder wahre Künstler kann sein Vertrauen in die Zukunft der Kunst nicht verlieren, aber er macht sie nicht von einer Veränderung ihrer Formen abhängig, sondern findet ihr unzerstörbares Prinzip und die Neuheit ihrer Erscheinungen nicht in der *Unendlichkeit* ihres Kreises, denn eine solche gibt es nicht, sondern in der *Unerschöpflichkeit* desselben. Wenn es den Menschen einfiele, die fortwährende Erzeugung von Menschen, die einander doch sehr ähnlich sind, langweilig zu finden und die Schönheit und den Werth des Lebens von der Nothwendigkeit einer endlichen Erschaffung höherer Geschöpfe abhängig zu machen, so könnte man sie ganz einfach auf die Oekonomie des Erdballs verweisen, der nichts Höheres als den Menschen hervorbringen *kann*. Wenn Kunstrichter aber die ewigen Duplikate von Symphonieen und Opern langweilig finden und die Zukunft der Kunst von einer Erweiterung der *Kunstformen* abhängig machen, so glaubt man, von der Unendlichkeit der Fantasie auf die Unendlichkeit der Kunstformen schliessend, ihnen Recht geben zu können. Man bedenkt nicht, dass die Unendlichkeit der Fantasie nicht die Unendlichkeit der Kunst*formen*, sondern nur die ihres Inhaltes, des zu verarbeitenden Stoffes selbst, nicht aber seiner Gestalt möglich macht, und zwar aus dem einfachen inneren Grunde, dass alles Formelle nicht allein räumlich, sondern auch zeitlich begrenzt ist, der gestaltete, Musik gewordene Lebensinhalt also, ebenso der ästhetischen wie der zeitlichen Entwickelung nach, seine natürliche Grenze findet. So wenig das Leben eine höhere Form hat als die der *Handlung*, so wenig hat die Kunst eine höhere Form als die des *Drama*'s, und die Musik kann daher auch über die dramatischen Formen der Oper oder der Symphonie, im weitesten Sinne, nicht hinaus. Das symphonische Drama, dessen Literatur bereits mit dem Höchsten ausgestattet ist, was je eine Kunst erzeugt hat und erzeugen kann, hat seine Grenze in der Substantialität des inneren Lebens, das, so unendlich reich es an Ausdrücken ist, sich doch auf die einfachen Gegensätze von Freude und Schmerz zurückführen lässt. Die ganze Frage beim Künstler ist nur die, ob diese auch wirklich vorhanden und bis zu welchem Grade sie vorhanden sind. Die blosse *Vorstellung* von Schmerz und Freude im Künstler wird nie Musik schaffen, die im Stande wäre, diese Gefühlszustände in uns selbst hervorzurufen, und diese angeborene Selbsttäuschung ist es, die, indem sie den Künstler zu einem Hereinziehen des Verstandeselementes nöthigt, ihn glauben macht, er könne neben diesen Ausdrücken von Freude und Schmerz auch noch die gegenständlichen Ursachen davon darstellen. Dies soll nun die Erweiterung der

Kunstform neu, die man in neuerer Zeit namentlich *Berlioz* zugeschrieben hat. Dass er z. B. in seiner phantastischen Symphonie unternimmt, ein Künstlerleben darzustellen, soll neu sein. Die Musik kann uns aber nur die Zustände des Künstlers, nicht aber deren Ursachen darstellen, und wenn *Berlioz* sich darauf beschränkt und wirklich ein gemüthvolles reiches Künstlerleben, d. h. sein eigenes darzustellen gehabt hätte, so hätte er, wesentlich nur die Grundaufgabe der Kunst wiederholend, doch etwas sehr Neues, Frisches, Lebendiges hervorbringen können. Denn die Neuheit besteht hier nicht in der Kombination, sondern in der Komposition, und zwar nicht der einzelnen Stücke oder der Werke, sondern der inneren Töne, im individuellen Lebensausdruck des Künstlers. Wir wissen, wie *Beethoven*, wie *Mozart*, wie *Haydn* geliebt und gelitten, geweint und gelacht haben; ist das etwa nicht genug neu, wenn ein neuer Komponist, ein *Berlioz*, ein X oder ein Y zeigen, wie ein Andrer, lieben, lachen oder weinen? Wer mehr verlangt, ist ein Narr, er verlangt etwas Neueres als das Neueste. Hiermit konnten sich die Skrupel derer, die sich vor einem monotonen Zeitalter der Kunst fürchten, beseitigen lassen; ein Lied von 6 Takten kann neuer sein, als eine Ode-Symphonie oder ein „Mystère" von Tausenden. Darin liegt zugleich aber auch die Möglichkeit, ja die Nothwendigkeit, immer wieder zu den alten Meistern zurückzukehren, die nicht etwa veralten können, weil moderne Komponisten, in Ermangelung der wahren inneren Mittel, äussere angewendet haben. Und für den Erfolg sind die gesunden Sinne Bürgen. Hintertreibt nur die Intriguen einiger weniger Komponisten, sich das Monopol der Theater anzueignen, führt nur alte Opern auf und thut für deren Anpreisung dasselbe, was ihr für die modernen thut, oder lasst sie wenigstens nicht von gewinnsüchtigen Journalisten als perrückenhaft schildern, und der Weber wird sich beständig oben erhalten. Es ist unbegreiflich, warum die Pariser Direktoren nicht einmal den Versuch mit alten Opern machen, bei deren Aufführung sie die enormen Tantièmen doch sparen könnten.

Um endlich auf *David* zurückzukommen, so ist seine vermeinte Erweiterung der musikalischen Kunst noch viel weniger wahr, als die von *Berlioz*. Denn wenn die *Malerei*, sei es auch in welcher Form immer, die Musik erweitern soll, so wird das auf die Dauer nie gute Früchte tragen. Wenn ein Komponist im Stande ist, das Publikum tausendmal fünf Minuten lang durch ein Lied zu ergötzen, ist er da in seinem Interesse, durch ein Konglomerat von Kompositionen das Publikum drei- oder viermal zwei Stunden lang zu langweilen und diese Langeweile höchstens während einiger Augenblicke zu unterbrechen? Heisst das den Genuss nicht theuer bezahlen? Man wird zugestehen müssen, dass das, was *David* bisher Ruf verschafft hat, eigentlich lauter kleinere Kompositionen waren, die er nur einmal im Désert glücklich zu kombiniren verstand. Entweder ist mehr in ihm, und dann sollte er offen mit dramatischen, aus einer organisch entwickelten Grundidee hervorgegangenen Kompositionen auftreten, oder er fühlt seine Ohnmacht für die höchste Aufgabe der Kunst, und dann muss er schon seines eigenen Heiles wegen auf fernere Kombinationen der Art verzichten. Aus einem Genre so untergeordneter Art ein Geschäft machen zu wollen, ist von vorn herein nicht rathsam, und für gute, alte, hausbackene Kompositionen, wie da sind Lieder, Sonaten, Quartetten, Symphonieen, Opern, würde das Publikum von allen Farben ihm dankbarer sein.

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

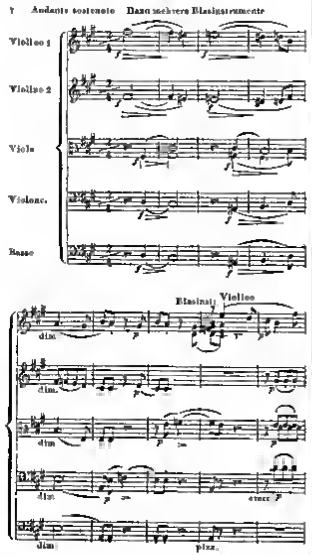
Symphonie, Nr. 3, A moll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

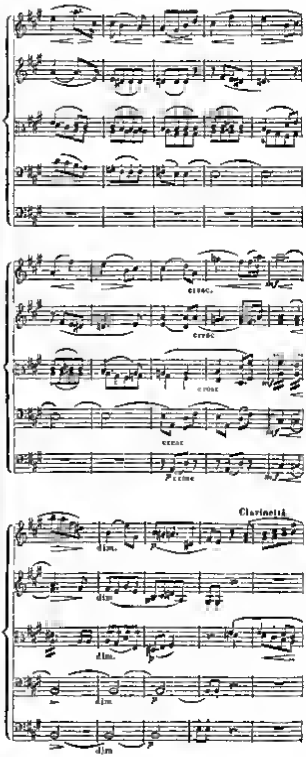
(Fortsetzung.)

Harmonie. Modulation.

Die Musik begann mit der blosen Melodie. Dann versuchte man eine zweite begleitende Stimme dazu; darauf eine dritte. Hiermit war der erste vollständige Akkord, der Dreiklang gefunden. Später wagte man einen vierten Ton damit zu verbinden, Vierklang, Septimenakkord. Endlich einen fünften, Nonenakkord. Es fanden sich die Umkehrungen, Vorhalte, Durchgänge, Anticipationen. Dies ist das harmonische Material, welches wir gegenwärtig besitzen, was vollständig ausgebeutet und abgeschlossen, und worin ein Weiterschritt nicht mehr möglich zu sein scheint. Es ist nicht zu denken, dass ein wirklich neuer Akkord noch entdeckt werden kann.

Mit der Auffindung von Akkorden trat die Harmonisirung der Melodieen ein; anfänglich nur durch Dreiklänge, nach und nach durch andere Akkorde, zunächst nur leitereigene. Später zog man einzelne Akkorde aus anderen Tonleitern herein und gewann die vorübergehende Ausweichung. Als die Formen grösser wurden, ging man aus einer Tonart förmlich in die andere über, wodurch die Modulation im weiteren Sinne des Wortes entstand. Hinsichtlich der Verbindung von Akkorden — Akkordfolgen —, der Harmonisirung der Melodieen und der Modulation in andere Tonarten, sind nun bis in unsere Zeit herein, namentlich von *Haydn* an, die wunderbarsten und ungeheuersten Fortschritte gemacht worden. Bei diesen Fortschritten aber, zu welchen der Kunstgenius die schaffenden Tongeister unablässig antrieb, hat sich die Kritik, die sich so gern als Lehrerin und Richterin der Künstler geltend machen möchte, stets auf die erbärmlichste Weise blamirt. Denn wie sie den Ersten, der einen Septimenakkord zu gebrauchen wagte, für einen wahnsinnigen Uebertreter der Kunstgrenzen erklärte, so hat sie fort und fort gerade die kühnsten und genialsten harmonischen und modulatorischen Neuerungen als kunstverderbliche Uebergriffe gescholten, hat sie die Gewohnheit der Ohren in einem





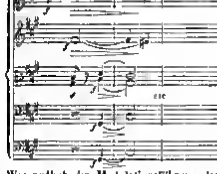
respekt. Zeitmomente für ein ewiges Gesetz genommen, hat man Akkordverbindungen und Modulationen für unnatürlich, grell, widerlich erklärt, die wenige Jahre nachher als harmonische Schönheiten allgemein empfunden und angenommen wurden.

Hinsichtlich der Harmonisirung der Melodieen zeigt unsere Zeit die leitereigenen seltener und die ausweichenden öfterer. Im stärksten Grade und am Vorherrschendsten findet man letztere angewendet von *Gade* in seiner neuesten Symphonie. Selbst die Themen des ersten Satzes und des Andante sind reich ausweichend harmonisirt. Perioden dagegen, die rein leitereigene Akkorde zur Unterlage hätten, sind äusserst selten. Es möge als ein Beleg für das Gesagte der Anfang des Andante hier stehen:

Andante sostenuto. Dazu mehrere Blasinstrumente

Violino 1
Violino 2
Viola
Violonc.
Basso
dim.
Blasinstr.
Violino
cresc.
pizz.

cresc.
cresc.
dim.
Clarinetti



Was endlich die Modulationsführung, der Perioden eines ganzen Stückes zusammengenommen bei *Gade* betrifft, so ist sie reich, doch nicht übermannigfaltig, und stets interessant, namentlich durch unerwartete, überraschende Wendungen und Eintritte.

Vergleichen wir nun den technischen Gebrauch dieser Elemente bei unserem Komponisten mit dem, was vor ihm geschehen, so ist ein merkbarer Fortschritt darüber hinaus nicht zu sehen. Das, was *Beethoven* bei tadelnden Bemerkungen der Kritiker über seinen Harmoniegebrauch sagen konnte: „ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden haben", erblickt man in den früheren *Gade*'schen Werken und auch in diesem neuesten nicht. Eine künftige Theorie der Harmonie wird keine neuen Regeln daraus zu abstrahiren haben. Nirgends stossen wir auf eine Harmonieverbindung, die unser Ohr ritzen möchte oder beleidigte, deren Verständniss und Wirkung auf die Zukunft erst angewiesen wäre. Aber nirgends auch hören wir eine Verbindung, die gemein, gewöhnlich, abgenutzt klänge. Seine Harmonie und Modulation ist überall frisch, belebend, fliessend, durchgängig angenehm und von eigenthümlichem Anstrich. — Hierin aber, dass er nämlich alles Vorhandene vollkommen in seiner Macht hat und es in immer neu erscheinender Weise zu gebrauchen versteht, dagegen alles im Augenblicke problematisch sich etwa Darstellende vermeidet, mag eine Ursache mit liegen, dass Kritik und Publikum über die volle und schöne Wirkung seiner Werke, namentlich auch dieser Symphonie, einig sind und sie übereinstimmend empfinden. Als Belege dazu könnten wir auf die früheren Beispiele zurückweisen, obgleich sie bei Weitem nicht die hervorragendsten sind und mit viel interessanteren sehr zu vermehren wären, wenn wir den Raum nicht zu sparen hätten.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

Nach dem Französischen.

London, den 4. Januar 1848.

— Bereits hatte ich Deutschland in allen Richtungen durchstreift, als ich auf die Idee kam, auch Böhmen zu besuchen. Mehrere anscheinend gut unterrichtete Leute riethen mir davon ab. „Gehen Sie nicht nach Prag", hiess es, „das ist eine Stadt voll Pedanten, wo man nur die Werke Verstorbener schätzt. Allerdings sind die Böhmen tüchtige Musiker, aber nach Art der Professoren und Schulmeister; für sie ist alles Neue abscheulich, und Sie würden dort wahrscheinlich keine besondere Aufnahme finden."

Ich hatte demgemäss schon auf diese Reise verzichtet, als mir in Wien eine Prager musikalische Zeitung in die Hände fiel, worin drei Artikel über meine Ouverture zum König Lear standen. Ich liess sie mir übersetzen und fand mit freudiger Ueberraschung darin gerade das Gegentheil von Pedanterie und Uebelwollen. Ich schrieb sogleich an den Verfasser, Herrn Dr. *Ambros*, dankte ihm und theilte ihm meine Bedenklichkeiten über den Besuch Böhmens mit. Seine Antwort zerstreute vollends alle diese Wölkchen, und so reiste ich denn von Wien nach Prag ab.

Ein Drittheil des Weges ungefähr war zurückgelegt, als der Zug, auf dem ich mich befand, auf ein Hinderniss stiess: eine Ueberschwemmung hatte den Viadukt weggerissen, eine Strecke der Bahn stand unter Wasser, und so mussten wir zu Wagen einen Umweg von fünf Stunden machen, um wieder auf die fahrbare Eisenbahn zu gelangen. Mir theilte das Schicksal einen elenden Bauerkarren zu, und gerädert und erfroren langte ich an dem Stationsorte an. Während ich mich ein wenig erwärmte, trat einer von jenen wandernden Harfenisten ins Zimmer, wie sie im südlichen Deutschland so häufig anzutreffen sind — Leute, die oftmals ein Talent besitzen, das weit über ihre höchst bescheidene Lage hinausgeht. Er setzte sich, mir gegenüber, in einen Winkel, betrachtete mich aufmerksam einige Minuten, stimmte seine Harfe und wiederholte, gleichsam als Präludium, mehrere Male ganz leise die vier ersten Takte von dem Thema meines Scherzo's aus der *Fee Mab*, dann betrachtete er mich wieder und wiederholte dann diese kleine melodische Zeichnung. Ich hielt es erst für Zufall, und um mich zu überzeugen, summte ich die vier folgenden Takte, worauf er, zu meinem grossen Erstaunen, den Schluss der Periode ganz richtig wiedergab. Lächelnd sahen wir Beide einander an. „Dove avete sentito questo pezzo?" redete ich ihn an, denn in Ländern, deren Sprache ich nicht verstehe, fange ich gewöhnlich mit der welschen Sprache an, dem einzigen fremden Idiom, von dem ich einige Worte gelernt habe. Aber der Mann erwiderte auf Französisch: „Ich kann nicht Italienisch, mein Herr, und verstehe nicht, was Sie mir so eben sagten." — „Ah, Sie sprechen französisch! Ich fragte Sie, wo Sie dies Stück gehört haben?" — „Zu Wien, in einem Ihrer Concerte." — „Sie kennen mich?" — „O, sehr gut." — „Und welcher Zufall hat Sie in jenes Concert geführt?" — „Eines Abends hörte ich in dem Kaffeehause, wo ich gewöhnlich spielte, einen heftigen Streit über Ihre Musik. Es war namentlich von der Symphonie *Romeo und Julie* die Rede, und ich bekam dadurch grosse Lust, sie zu hören. Ich dachte: verdienst du heute über drei Gulden, so wendest du

einen daran, dir morgen ein Concertbillet zu kaufen. Ich nahm den Abend drei und einen halben Gulden ein und konnte daher meine Neugierde befriedigen." — „Das Scherzo ist Ihnen also im Gedächtnisse geblieben?" — „Ich weiss nur die erste Hälfte und die letzten Takte davon; auf das Uebrige konnte ich mich durchaus nicht wieder besinnen." — „Sagen Sie offen: welchen Eindruck hat es auf Sie gemacht?" — „O einen höchst eigenthümlichen! Ich musste lachen, unwillkürlich und recht herzlich lachen. Ich hätte nie geglaubt, dass die Instrumente, die ich kannte, solche Töne hervorbringen könnten, oder dass ein Orchester von hundert Mann solche allerliebste kleine Luftsprünge zu machen vermöchte. Ich war in grösster Aufregung und lachte immerfort. Bei den letzten Takten, wo die Violinen wie ein Pfeil in die Höhe schnellen, brach ich in so lautes Gelächter aus, dass einer meiner Nachbarn mich hinauswerfen wollte; er dachte, ich machte mich über ihn lustig. Das war wahrlich nicht der Fall, aber ich konnte den Eindruck nicht überwältigen." — „Wahrhaftig, Sie haben eine eigenthümliche Art, die Musik zu empfinden; ich möchte wissen, wie Sie dieselbe gelernt haben. Da Sie so gut französisch sprechen und der Prager Bahnzug erst in zwei Stunden abgeht, so sollten Sie mir doch erzählen, wie Sie [illegible] dahin." — „Es ist eine sehr einfache und nicht sehr merkwürdige Geschichte, wenn Sie es aber anhören wollen, so bin ich bereit."

Wir setzten uns an den Tisch, man brachte den unvermeidlichen Rheinwein, wir tranken einige Gläser, und hier ist, so ziemlich getreu, die Erzählung meines Gastes.

Geschichte des wandernden Harfenisten.

„Ich bin in Steiermark geboren. Mein Vater war ein herumziehender Musiker, wie ich jetzt. Nachdem er zehn Jahre lang Frankreich durchstreift und ein kleines Vermögen erworben hatte, kam er in sein Vaterland zurück und verheirathete sich. Ein Jahr später kam ich zur Welt, und acht Monate nach meiner Geburt starb meine Mutter. Mein Vater erzog mich mit aller Sorge, wie nur eine Mutter sie hätte anwenden können, er lehrte mir Französisch und die beiden Instrumente, auf die er sich verstand: die Harfe und den Stutzen. Sie wissen, dass wir in Steiermark gut schiessen, und so wurde ich denn bald ein tüchtiger Schütze. Auch auf der Harfe hatte ich gute Fortschritte gemacht, als dieselben auf eine seltsame Weise unterbrochen wurden. Ich hatte eine hübsche Stimme, stark und wohlklingend, wenn ich nun in den Wäldern und wilden Landschaften meiner Heimath, wo ich gern umherschweifte, auf der Harfe spielte, so sang ich dazu mit voller Stimme und aller Kraft der Lungen. Mit Entzücken hörte ich dann, wie meine Töne sich in die fernen Thäler verloren; das exaltirte mich ausserordentlich, und ich improvisirte die Musik und die Worte zu Gesängen, deutsch und französisch, welche die unbestimmte Begeisterung, die in mir waltete, ausdrücken sollten. Meine Harfe entsprach jedoch dem nicht, was ich zur Begleitung dieser sonderbaren Gesänge wünschte; ich mochte die Akkorde auf die verschiedenste Art brechen, es kam mir stets kleinlich, erbärmlich und trocken vor. Einmal, als ich am Ende eines Liedes einen starken, widerhallenden Akkord haben wollte, ergriff ich instinktmässig die Büchse und schoss sie ab, um die Schlussexplosion zu erhalten, welche die Harfe mir versagte. Für die ausgehaltenen, klingenden und sanften Töne der Träumerei war das Instrument vollends ganz unbrauchbar.

Eines Tages, als ich melancholischer wie gewöhnlich improvisirte, hörte ich plötzlich ganz entmuthigt auf zu singen und streckte mich, den Kopf an das unzulängliche Instrument gelehnt, in das Heidekraut nieder. Nach wenigen Augenblicken war mir, als ob eine seltsame, aber reine, geheimnissvoll umschleierte Harmonie, wie ein Echo von den Gesängen des Paradieses, mein Ohr traf. Entzückt horchte ich, und bemerkte, dass diese Harmonie, die aus meiner Harfe hervorging, ohne dass die Saiten zu beben schienen, an Stärke zu- oder abnahm, je nach der Stärke des Windes. Es war in der That der Wind, der die Töne hervorbrachte. Davon hatte ich noch niemals gehört."

„Sie kannten die Aeolsharfe nicht?"

„Nein. Ich glaubte eine wirkliche Entdeckung gemacht zu haben, und begeisterte mich dafür so sehr, dass ich, statt den Mechanismus meines Instrumentes zu studiren, mich nur noch mit diesem Experimente beschäftigte. Nach zahllosen Versuchen, um die Verwirrung in den Klängen der verschiedenen Saiten zu beseitigen, gelang es mir, die möglichst grosse Zahl derselben im Unisono und in der Oktave zu stimmen; alle anderen brachte ich weg. Jetzt erst erhielt ich wahrhaft magische Akkordreihen, die mich in eine neue, schönere Welt versetzten. Vergeblich würde ich die Visionen schildern wollen, die sich mir dadurch eröffneten; bald himmlische Entzückungen, bald entsetzliche Bilder der Verzweiflung, wo ich mir die Haare zerraufte und mich schreiend auf dem Boden wälzte. In einem solchen Zustande fanden mich eines Tages mehrere Jäger, sie hielten mich für verrückt und brachten mich mit Gewalt nach Hause. Mein Vater, der schon früher bemerkt hatte, dass ich auf der Harfe eher zurück- als vorwärtskam, glaubte, ich hätte mich dem Trunke ergeben, [illegible] mich mit Schlägen und sperrte mich zwei Tage lang bei Wasser und Brot ein. Ich sagte nicht, wie es mit mir stand — man hätte mir doch nicht geglaubt oder mich nicht begriffen. Unser braver Pfarrer hatte eine andere Ansicht, er meinte, es wären vielleicht Heimsuchungen des Geistes und das Kind würde gewiss dereinst ein grosser Heiliger werden. Er fragte mich später, ob ich Priester werden wolle, ich bejahte es. — Inzwischen starb mein Vater nach kurzer Krankheit; der Pfarrer nahm mich, den vierzehnjährigen Knaben, zu sich und bereitete mich auf den heiligen Stand vor. Fünf Jahre lang trieb ich Latein und sollte eben meine theologischen Studien beginnen, als ich auf einmal plötzlich verliebt wurde, verliebt wie toll, und in zwei Mädchen zu gleicher Zeit. Sie halten das vielleicht nicht für möglich?"

— „Warum nicht? Bei Naturen wie die Ihrige ist alles Derartige möglich.“

— „Wie ich Ihnen sage, ich liebte zwei auf einmal, eine heitere und eine sentimentale.“

— „Wie die beiden Muhmen im Freischütz?“

— „Gerade so! O der Freischütz — eine meiner Harmonieen ist darin. Und oftmals, in den Wäldern, an stürmischen Tagen....“

Hier hielt der Erzähler inne, blickte starr in die Luft, unbeweglich lauschend; er schien seine geliebten Anklänge zu vernehmen, die sich gewöhnlich mit der romantischen Melodie *Weber's*, von der er so eben sprach, vereinigten. Er erbleichte, Thränen glänzten an seinen Wimpern. Ich hütete mich wohl, ihn in diesem verzückten Zustande zu stören. Endlich kam er wieder zu sich, trocknete die Augen, leerte sein Glas und sagte:

— „Verzeihen Sie, mein Herr; ich kann Sie allein, um einen Augenblick meinen Erinnerungen nachzuhängen. *Weber* hätte mich verstanden, wie ich ihn verstehe, er hätte mich weder für einen Verrückten, noch für einen Trunkenbold, noch für einen Heiligen gehalten. Er hat meine Träume verwirklicht, oder wenigstens einige meiner Eindrücke dem grossen Haufen sichtbar gemacht.“

— „Dem grossen Haufen, sagen Sie! Sehen Sie doch einmal zu, Kamerad, wie viele Menschen die Stelle, welche Sie so ergreift, bemerkt haben — ich bin gewiss, dass ich sie kenne: das Klarinettensolo über dem Tremolo in der Ouverture, nicht wahr?“

— „Ja, ja! still!“

— „Nun denn, führen Sie diese erhabene Melodie ire, wem Sie wollen, und von Hunderttausenden, die den Freischütz hörten, haben vielleicht nicht zehn sie bemerkt.“

— „Das ist sehr möglich. Mein Gott, was für eine Welt! — — Kurz, meine beiden Geliebten waren die wirklichen Heldinnen *Weber's*, und wie im Freischütz, hiess die Eine Annchen, die Andere Agathe. Ich habe niemals ergründet, welche von Beiden ich mehr liebte; nur war ich bei der Fröhlichen immer traurig, während die Traurige mich erheiterte. — Ueber dieser Liebe vergass ich ein wenig meine himmlischen Concerte; der Beruf zum Geistlichen war wie weggeblasen. Der Herr Pfarrer merkte nichts, Agathe wusste nichts von meiner Liebe zu Annchen, und diese ebensowenig von der andern. Eines Tages schwärmte ich zu den Füssen Annchens, die über mein Lied „vom Hunde, der den Mond anbellt“, wie sie es nannte, aus vollem Herzen lachte; ich sang mit Begleitung der Harfe einer neuen leidenschaftlichen Lieder aus jener früheren Zeit der Verzückung. Ich pausirte, und den Kopf auf Annchens Knie, küsste ich zärtlich ihre Hand, als sie lustig ausrief: „Ach, wie albern du bist! aber es schadet nichts, ich habe dich doch lieber, als den närrischen Kerl, den Franz, den Liebsten Agathens.“ — „Den Liebsten....“ — „Agathens! du weisst das noch nicht? er ist gerade allemal bei ihr, wenn du bei mir bist; sie hat mir Alles vertraut.“ — Sie glauben vielleicht, dass ich wüthend hinausstürzte, um die Beiden zu vernichten. Nein! es überkam mich jene kalte Wuth, die schrecklicher ist, als das gewaltigste Aufbrausen; ich erwartete meinen Nebenbuhler an der Thüre seiner Geliebten; ich dachte nicht daran, dass sie uns Beide betrog und dass sie sich ebenso über mich zu beklagen gehabt hätte; ich wollte nicht einmal, dass Franz ahnte, warum ich ihn angriff, und ich beschimpfte ihn so tödtlich, dass wir einig wurden, uns den folgenden Tag ohne Zeugen zu schlagen. Wir schlugen uns auch; und .... geben Sie mir ein Glas Wein! .... und ..., auf Ihr Wohl! — es kostete ihn ein Auge.“

— „Ah, Sie schlugen sich auf Degen?“

— „Nein, mein Herr, auf Büchsen, funfzig Schritt, ich schickte ihm eine Kugel in's linke Auge — er wurde einäugig.“

— „Und todt, sicherlich!“

— „O sehr todt! er stürzte zugleich zu Boden. Da war es aber mit meiner Wuth wie mit meiner Liebe auf einmal vorbei. Ich floh in die Berge — und kümmerte mich nicht weiter um Annchen oder Agathe. Sie hatten mich von dem Berufe für die Theologie geheilt, — die Kugel aus meinem Rohre heilte mich von der Liebe. Eine Kugel in's linke Auge des ersten besten Liebhabers Ihres Mädchens — es ist ein treffliches Mittel, das ich Ihnen empfehle, wenn Sie sich einmal in Zwei zugleich verlieben sollten.“

Ich sah, dass mein Mann sich auf's Neue exaltirte, seine Augen unterliefen sich mit Blut, er biss sich in die Unterlippe, er lachte lautlos — man kennt jenes höllische Lachen! Ich musste dem zuvorkommen. „Sie sind ermüdet,“ sagte ich zu ihm, „ich denke, wir gehen hinaus und rauchen eine Cigarre, Sie können dann Ihre Erzählung beendigen.“ — „Gern“, erwiderte er. Er näherte sich seiner Harfe, spielte mit einer Hand das ganze Thema aus der [illegible], das ihm seine gute Laune wiederzugeben schien, und wir verliessen das Zimmer; ich murmelte dabei für mich: Welch närrischer Kauz! und er: Welch närrisches Stück!

(Fortsetzung folgt.)

MISCELLEN.

Die musikalischen Gedanken hören wir, ihre angenehme und unangenehme Wirkung fühlen wir, die letzten Ursachen dieses wunderbaren Wirkungsverhältnisses sind uns aber noch immer unenträthselte Geheimnisse.

Die meisten neueren französischen Operntexte sind hauptsächlich auf das Thier im Menschen berechnet.

Der schaffende Künstler geniesst am Kunstwerke etwas mit, was allen anderen Menschen, selbst den besten Kritiker nicht ausgenommen, entgeht: die Bewunderung der Geschicklichkeit des Handwerks, seiner Gebrauchsmittel, Kunstgriffe und versteckten Maximen.

FEUILLETON.

Der Pianofortevirtuose und Komponist *Charles Hallé* aus Paris hat sich in Manchester niedergelassen.

Der bekannte Instrumentenmacher *Ad. Sax* in Paris hatte verschiedene Genossenschaften wegen Nachmachung von Instrumenten, auf die er Privilegien hatte, verklagt. In Folge der hierbei angestellten Erörterungen ist nun vom Gericht entschieden worden, dass eines dieser Privilegien zu annulliren, das zweite mit einem anderen Instrumentenmacher zu theilen, das dritte zu confisciren (?) sei, und zwar ohne Entschädigung für *Sax*. Diese Entscheidung ist um so auffallender, da die Sachverständigen (darunter *Halevy*) sich ganz entschieden für Aufrechthaltung der drei Brevets ausgesprochen hatten.

Ein Spruch des Tribunal *de commerce* zu Paris hat auf erhobene Klage des Herrn *Ernest Bourget*, Verfassers einer Menge von Volksliedern, entschieden, dass dieselben in Kaffeehäusern oder an anderen öffentlichen Orten nicht ausgeführt werden dürfen, wenn dem Verfasser nicht das Autorrecht (Antheil an der Einnahme) gewährt wird.

In Paris hat *Danjou* eine alte lateinische Oper (Mysterium) „Daniel ludus", Worte und Musik von den Clercs zu Beauvais, zum ersten Male aufgeführt den 25. December 1230, neu herausgegeben.

Dr. *Krüger* zu Emden, vieljähriger Mitarbeiter an diesen Blättern, ist als Hauptredakteur der Hannoverschen Zeitung angestellt worden.

Bei der Preisvertheilung am Pariser Konservatorium (s. Seite 544) wurden ferner bewilligt: in der *Harmonie* ein zweiter Preis und ein Accessit; in der *Harmonie und praktischen Begleitung* ein 1r, zwei 2e, drei Accessits; im *Kontrabass* ein 1r, ein 2r, ein Accessit; *Orgel* ein 2r, ein Accessit; *Fuge* desgl.; *Violoncell* ein 1r, ein 2r, ein Accessit; *Violine* drei 1e, zwei 2e, drei Accessits; im *Gesange* männliche Zöglinge ein 1r, zwei 2e, zwei Accessits, weibliche desgl.; *Flöte* ein 1r, ein 2r, ein Accessit; *Oboe* ein 1r, ein 2r; *Klarinette* desgl.; *Fagott* ein 2r, zwei Accessits; *Horn* ein 1r, zwei 2e, ein Accessit; *Klappenhorn* ein 2r; *Posaune* desgl.; *Harfe* desgl.; *Komische Oper*, männliche Zöglinge ein 1r, ein 2r, drei Accessits; weibliche ein 1r, zwei 2e; *Grosse Oper*, männliche Zöglinge ein 1r, weibliche ein 2r, zwei Accessits.

Auch die Akademie der Künste und Wissenschaften zu Paris hat Preise vertheilt, und zwar für musikalische Komposition, einen ersten und zwei zweite. Die Aufgabe war eine Kantate: *Le festin de Damoclès*, für drei Personen.

An der Berliner Akademie der Wissenschaften hat in der musikalischen Abtheilung eine Preisvertheilung stattgefunden; der Zögling *Karl Stein* aus Nimegh erhielt die akademische silberne Medaille mit eingravirtem Namen, vier Andere bekamen klassische Werke als Geschenke.

In Berlin musste bisher die Generalintendantur der königl. Schauspiele und die Direktion des Königsstädtischen Theaters allmonatlich ein Repertoir über die zur Aufführung bestimmten Stücke einander vorlegen, um zu übersehen, ob nicht die eine Bühne in das Gebiet der anderen übergriff. Dies ist jetzt aufgehoben. In Betreff der Schau-, Lustspiele, Possen und Vaudevillen besteht jetzt freie Konkurrenz zwischen jenen Bühnen, dagegen darf das Königsstädtische Theater keine Trauerspiele, keine (ernsten oder komischen) Opern in deutscher Sprache, keine Ballets aufführen.

Am Hoftheater zu Karlsruhe soll nun ebenfalls eine Gehaltsverminderung (25%) eintreten, jedoch erst vom 1. December an und zunächst nur bei denjenigen, die nicht in festem Kontrakte stehen; bei den Anderen wird es erst nach Ablauf ihrer Kontrakte stattfinden. Die lebenslänglich Angestellten bleiben natürlich ganz verschont.

In Paris starb Demoiselle *Marlière*, eine junge talentvolle Sängerin.

Am 12. und 14. August fand in Bern das grosse eidgenössische Sängerfest statt. Am zweiten Tage (der erste war dem Wettsingen der einzelnen Vereine gewidmet) liess sich u. A. auch eine Gesellschaft von zwölf ungarischen Studenten hören, die sich auf einer Urlaubsreise durch Europa befinden. Sie ernteten den rauschendsten Beifall.

Den 10. September sollte zu Zittau in der dortigen Klosterkirche *Mendelssohn's* Paulus durch die Zittauer Singakademie und Liedertafel, in Verbindung mit dem *Zöllner*'schen Gesangvereine aus Leipzig, und mit mehreren auswärtigen Instrumentalisten, aufgeführt werden.

An *Guhr's* Stelle als Direktor der Museumsconcerte zu Frankfurt a. M. ist *Franz Messer*, der Vorstand des dortigen Cäcilienvereines, gewählt worden.

Fräulein *Bertha Würzel* vom Stadttheater zu Königsberg ist in Leipzig als Valentine, Anna und Lucrezia Borgia aufgetreten und sofort statt Fräulein *Meyer* engagirt worden. Mit einer höchst einnehmenden Persönlichkeit verbindet Fräul. *Würzel* eine sehr hübsche, umfangreiche, schön, leicht ausgebildete Stimme und eine sehr bedeutende dramatische Darstellungsgabe. Ihre Valentine und Lucrezia namentlich waren ausgezeichnete Leistungen, und wir freuen uns des Besitzes dieses, in ihrer Vaterstadt hochgeehrten sehr schönen Talents. Der rauschendste Beifall ward ihr in jeder der genannten Rollen.

Neben derselben — als Fatima und Orsini — trat für die abwesende *Günther-Bachmann* unsere Landsmännin, Fräul. *Sidonie Hanbold*, mit grossem Glück und Beifall ein. Vor drei Jahren noch Schülerin des hiesigen Konservatoriums, hat sich Fräul. *Hanbold* in kurzer Zeit trefflich herausgebildet, und gewann ebenso durch ihr gewandtes feines Spiel als durch ihre klangvolle, wahrhaft schöne Altstimme reichen Beifall.

Die Leipziger Singakademie beabsichtigt, binnen Kurzem *Händel's* Judas Makkabäus zur Aufführung zu bringen.

Auf der jetzigen Dresdener Kunstausstellung befindet sich eine schöne und sehr ähnliche Büste *Mendelssohn-Bartholdy's* von Prof. *Rietschel*.

Das Gesangfest auf dem Oybin bei Zittau, das wir S. 5 anzeigten, hat in schönster Weise stattgefunden. 20 Vereine, darunter noch der aus Böhmisch Leippa und Zwickau, gegen Sänger nahmen daran Theil.

Jenny Lind hat im Hoftheater zu London ein Concert zum Besten des dortigen Hospitals für Schwindsüchtige gegeben, alle Kosten selbst bestritten und den gesammten Ertrag, 1766 Pfund Sterling, jener Anstalt überwiesen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. Lobe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. **Nr. 38.** 1848.

Inhalt: Pariser musikalische Zustände. — Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — *Feuilleton.*

Pariser musikalische Zustände.

Von Dr. *F. S. Bamberg.*

Die Prüfungen im Conservatoire.

Die jährlichen Examina finden im grossen Saale des Conservatoire's Statt, wo im Winter die Conzerte gegeben werden. Als ich ihn dieses Jahr wiedersah, brachte er eine eigenthümliche Wirkung auf mich hervor, denn noch vor einigen Monaten hielt hier der famose *Blanqui* seine berühmten Clubsitzungen. Die Logen hatten auch während dieser Revolutionsepoche ein gewisses Vorrecht behalten, und als ob sich die Proletarier unheimlich in ihnen befänden, sah man bei spärlicher Beleuchtung vornehme Damen und Herren in ihnen sitzen, die den socialen Projekten der Arbeiter beiwohnten und wie ihre Millionen vertheidigen hörten. Aber desto bunter sah es im Parterre aus. Hier sassen oder lagen die Blousen wie Sand am Meere, Montagnards mit rothen Binden, Lyoner mit rothen Mützen, exaltirte Blanquisten rasten hier mit wilden Gesichtern und lauschten dem Meister. Die Szenen, die ich hier erlebt habe, sind schwer zu beschreiben. Wenn die Ausfälle der Redner auf den verhassten Bourgeoisie zu arg wurden, unterbrach wohl ein Bourgeois aus den Logen das Inrebikare Solo, und nun entstand ein Duett, in welchem sich Refrains hören liessen, wie: „Das Eigenthum ist ein Diebstahl“, „Ihr wollt uns plündern“, „Am Tage der socialen Revolution sollt ihr uns auf den Knieen um Verzeihung bitten, aber die Zeit des Pardons ist vorüber!“ u. s. w. Und heute hatte sich die Szene wieder freundlich verändert. Junge Mädchen in weissen Kleidern und blauen Schürzen, Jünglinge in Ballkleidern bildeten auf dem Balkone einen schönen Kranz. Wo früher das Bureau des Clubs war, sangen oder spielten die jungen Künstler, und in der verwaisten königlichen Loge, dem Throne gegenüber, sassen die Preisrichter. Also erst der Gesang. Tenore sucht man vergebens, Bass und Bariton ist besser ausgestattet, und letzterer, *Bibon*, gewinnt den ersten Preis und zwar einstimmig durch alle Richter. Sein Organ ist wirklich das eines grossen Sängers, voll und wohlklingend, seine Gesangskunst über der Mittelmässigkeit; es steht für die Zukunft viel von ihm zu erwarten. Ein anderer Bariton, *Meillet*, theilt mit dem Bassisten *Befangue* den zweiten Preis, ein dritter Baritonist, *Comte*, erhält das Accessit. Dieses Examen war brillanter als die vorjährigen, und wenn es nicht an Tenoren gefehlt hätte, würde man Hoffnung für eine Regeneration der Oper schöpfen können. Aber Tenore gehören namentlich in Paris zu den Seltenheiten und daran mag das etwas leichte Leben der Conservatoir-Schüler nicht wenig Schuld sein. Eine junge Sängerin, Dem. *Duez*, auf die die Herren Professoren des Conservatoire's grosses Gewicht legten, schien beim Concours unter den Erwartungen zurückgeblieben zu sein. Die Richter steckten befremdet die Köpfe zusammen, ertheilten ihr aber doch, in Anerkennung älterer Verdienste, den ersten Preis. Wenn der Concours mehr als eine blosse Ceremonie sein und wirklich das Publikum zum Mitrichter des Talentes machen soll, so hat Dem. *Duez* den Preis nicht verdient; aber es scheint, dass namentlich der erste immer schon im Voraus bestimmt ist. Dagegen lässt sich, wenn nur sonst unpartheiisch gerichtet wird, nun wohl wenig einwenden, aber dann wäre es, glaube ich, besser, wenn man das Publikum von vorn herein unterrichtete, der oder die hat den Preis erhalten und dann den Laureaten allenfalls etwas vortragen liesse. So setzen sich die Richter immer den Zeichen des Beifalls oder des Missfallens aus, was dem ganzen Akte einen komödienhaften Anstrich gibt. Den zweiten Preis theilten die Damen *Borchardt* und *Montigny*, welche Letztere sehr geschickt im Koloraturenmachen ist. Dahingegen ist die *Stimme* der Ersteren, obgleich weniger gebildet, vorzuziehen. Die schöne Altstimme der Dem. *Seguin* hat ihr das Accessit verschafft. Die übrigen Sängerinnen waren weniger ausgezeichnet.

Fast beispiellos brillant war das Violinexamen. Die Preisrichter sahen sich genöthigt, *drei erste Preise* auszutheilen, und zwar nach dem Vortrage des grossen Concertes Nr. 20 von *Viotti*, an die Herren *Portehaut*, Schüler *Alard's*, *Reynier*, Schüler *Massart's*, und *Altès*, Schüler *Habeneck's*. *Reynier*, der jüngste von Allen, ist unstreitig der genialste und hätte vielleicht, wenn Professoren, wie *Alard* und *Habeneck*, nicht darauf hielten, erste Preise unter ihren Schülern zu haben, den *Preis* allein verdient. *Chéri* und *Lebouc*

Digitized by Google

erhielten den zweiten Preis. *Bertrand*, *Garcin* und *Gout* das Accessit. Von Violoncellisten, die das fünfte Conzert von *Romberg* spielten, erhielten *Allier*, Schüler *Franchomme's*, den ersten, *Tolbecque*, Schüler *Vaslin's*, den zweiten Preis und *Guérault* das Accessit.

Auch das Klavierexamen hat erfreuliche Resultate gegeben und es wurden gekrönt, von männlichen Schülern: *Portehaut*, Schüler *Zimmermann's*, mit dem ersten Preise, *Lazare*, *Prevot* und *Wieniawski*, Bruder des vor zwei Jahren gekrönten jungen Violinspielers aus Warschau, den zweiten Preis. Der kleine *Wieniawski*, Schüler und Neffe von *Eduard Wolff*, hat, wie sein Bruder, die überraschendste musikalische Begabung. Obgleich erst 11 Jahre alt, machte er unter den Konkurrenten doch bedeutendes Aufsehen. Von Klavierschülerinnen erhielten Preise: Dem. *Aubert* und *Dejoly* den ersten, Dem. *Desfourneaux*, *Lascabanne* und *Leroy* den zweiten.

Die Schüler der Blasinstrumente im Pariser Conservatoire lassen sich weniger loben, und selbst das berühmte Orchester ist in diesem Theile weit weniger ausgezeichnet, als in den Streichinstrumenten. Namentlich ist dies mit dem Bleche der Fall. Den ersten Flötenpreis erhielt *Alrit*, den zweiten *Hermant*, den ersten Hoboepreis *Boula*, den zweiten *Barthelemy*. Für die Klarinette wurden gekrönt: *Parès* mit dem ersten und *Guyard* mit dem zweiten Preise. Beim Fagott gab es weder einen ersten noch einen zweiten Preis, das Accessit zum zweiten erhielt *Crozer*. Der erste Preis für das Horn wurde gegeben an *Vauchelet*, das Accessit an *Bonnefoy* und *Schlottmann*. Das Piston und die Posaune waren schlechter als mittelmässig. Auch für die Harfe wurde nur ein zweiter Preis an Dem. *Bunet* ausgetheilt. In der komischen Oper wurden *Moreau-Sainti* und *Michelot* und die Damen *Meillet* und *Meyer* gekrönt. Den theoretischen Examen habe ich nicht beigewohnt, weil sie nicht öffentlich sind. Noch eine andere Preisvertheilung verdient schliesslich hier genannt zu werden, obgleich sie nicht vom Conservatoire ausgeht. Die Akademie der schönen Künste, die ihren ersten Laureaten bekanntlich so reich ausstattet, dass er auf drei Jahre nach Italien und Deutschland reisen kann, hatte dieses Jahr eine dramatische Scene: Le festin de Damoclès, von dem bekannten Bibliophilen *Jacob*, einem Concours unterworfen. Den ersten Preis erhielt ein Schüler von *Leborne*, *Jules Duprato*, zwei zweite Preise *Halevy's* Schüler *Bazille* und *Mathieu*.

Die Opernhäuser. Republikanische Musik.

Seit der Februarrevolution liegen die Theater so tief darnieder, dass sie eine günstige Gelegenheit abwarteten, ihre Thüren mit Ehren zu schliessen. Die neue National- und die komische Oper hatten selbst diesen frommen Wunsch nicht erreicht; die grosse Oper hielt sich bis zu den Juni-Ereignissen. Die Regierung musste sich nun endlich, wenn Paris nicht ohne Theater bleiben sollte, zu einer Unterstützung verstehen, und diese half der grossen und der komischen Oper wieder auf. Die Nationaloper aber bleibt vor wie nach geschlossen. Man hatte ihr von vorn herein kein günstiges Prognostikon gestellt und ich in diesen Blättern selbst Gelegenheit gehabt, ihr eine kurze Dauer zu prophezeien. Dennoch bleibt ihr früher Tod beklagenswerth, denn dieses Institut hätte, mit den nöthigen Mitteln versehen, eine wahre Pflanzschule für talentvolle Komponisten werden können, wenn man diese einerseits durch die Aufführung klassischer Opern gebildet und andererseits durch gerechte Protektion in den Vordergrund gestellt hätte. *Adam*, der auf diese Weise um seine Direktorenwürde gekommen ist, schreibt jetzt musikalische Artikel in Journale, und er ist nicht der einzige Musiker, der sich durch die ungünstigen Umstände genöthigt sieht, das Notenpult mit dem Schreibtische zu vertauschen. Zur Aufführung grösserer neuer Opern haben die Direktionen beider Theater keine grosse Lust, dennoch glaubten sie dem Publikum einige Neuigkeiten nicht schuldig bleiben zu müssen, und so brachte denn die komische Oper neulich ein Stück in 3 Akten und die grosse ein Ballet. Die komische Oper heisst „Il Signor Pascariello", Text von den unzertrennlichen Poeten *Leuven* und *Brunswick*, Musik von *H. Potier*. Das Stück ist ziemlich gemein, aber, wie die Franzosen sagen, pikant und darum amusant. *Pascariello* ist ein alter Musikmeister, der die Frechheit hat, die leider einander ausschliessenden Funktionen eines Stundengebers in einem Kloster und eines Chordirigenten in einem Theater anzunehmen. Ein Pathenkind, das er sorgfältig auferzogen hat, begleitet ihn bei seinem Unterrichte im Kloster. Eine junge Dame, die dort in Pension ist und deren Ursprung man nicht kennt, hat einen geheimnissvollen Protektor, der sie nur Nachts besucht und von dem sie nichts weiter kennt, als die Stimme. Eines Nachts kommt er und zeigt ihr an, dass sie heute noch den Schleier nehmen müsse. Verzweiflung von Seiten ihrer und *Pascariello's* Pathenkindes, denn dass die sich lieben, versteht sich von selbst. Sie soll fliehen; der Geliebte thut ihr die Kleider von *Pascariello's* Gouvernante an, und so entführt Letzterer, ohne es zu wissen, das Mädchen selbst aus dem Kloster. Zu Hause angelangt, gesteht der Bursche die Geschichte ein. Der Alte zürnt, gibt sich aber bald zufrieden und findet sogar Mittel, das Mädchen zu verstecken. Da die Schauspielerinnen, nach einem Florentinischen Gesetze, von allen Verfolgungen frei sind, so lässt er sie als Sängerin einschreiben. Unsere junge *Paula* zieht Najaden-Kleider an und bereitet sich vor, noch an demselben Abende zu debutiren. Auf einmal kommt ein Unbekannter und fordert dem Alten Papiere ab, die man ihm früher anvertraut hat und die eine Edeldame, der *Pascariello* einst Unterricht gegeben, kompromittiren. *Pascariello* liefert die Papiere aus und der Unbekannte fasst ihm so viel Vertrauen ein, dass er ihm seine Verlegenheit mit *Paula* anvertraut. Da die Papiere von der Geburt eines jungen Mädchens sprechen, die der Unbekannte nun in *Paula* wiederfindet, deren geheimnissvoller Protektor er eben war, so ist er über diese Entdeckung ganz entzückt und will die Arme nun wieder ins Kloster thun. Neue Verzweiflung von dem Alten und dem Liebhaber, der sich umbringen will. Was thut *Pascariello*? Ein Preis dem, der das räth

Digitized by Google

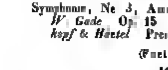
Er bespricht sich mit *Paula*, gibt sich für ihren Vetter aus und verräth, um dies wahrscheinlicher zu machen, seine Gouvernante. *Potier's* Musik ist nicht interesselos, sie ist, wie die meisten neueren komischen Opern, halb in *Auber's*, halb in *Adam's* Stil geschrieben. Die Ouverture bis zum Allegro ist monoton und dann trivial. Im ersten Akte hat eine Romanze *Paula's* und der Chor der Nonnen am Meisten gefallen. Im zweiten Akte gefiel das erste kleine Duett, eine kleine Arie Barkarr's und ein Couplet *Pascariello's*. Der dritte Akt steht den ersten beiden nach.

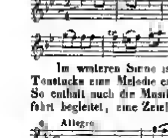
Die Neuigkeit an der grossen Oper war ein Ballet, Nisida oder die Amazonen der Azoren, von *Deligny* und *Mabille*. Musik von *Benoist*. Dass es auf den Azoren wirklich Amazonen gab, davon glaubten die Verfasser in einer gelehrten Vorrede förmlich den Beweis liefern zu müssen. Ich würde diesen an sich lächerlichen Umstand nicht besonders anführen, wenn er nicht auf's Neue zeigte, wie die Franzosen über das Princip der Kunst im Unklaren sind. Sie wissen nicht, dass es für die Fantasie Wahrheiten gibt, die nicht erst historisch bewiesen zu werden brauchen. Amazonen sind an sich keine historischen, sondern rein fantastische Gestalten, und man kann Niemanden wehren, sie nach der Uckermark zu versetzen, wenn diese dem Ballet einst schöne Dekorationen hergibt.

Der Inhalt ist folgender: Josepha (!), die Königin der Amazonen, lässt sich nach Spiel und Tanz ihrer Unterthanen die schöne Nisida vorführen, die unendlich traurig ist. Nisida wirft sich der Königin zu Füssen und gesteht ihr, auf einer Expedition einen jungen Spanier gesehen zu haben, der auf sie einen so heftigen Eindruck gemacht habe, dass sie Jenen nicht mehr würdig ist, unter ihren keuschen Gefährtinnen zu bleiben. Sie will ausscheiden, um den Geliebten aufzusuchen. Während die Königin Alles aufbietet, um sie von diesem Entschlusse abzubringen, zeigt man die Ankunft einer Galeere an, die voll Spanier ist. Die Spanier werden mit verbundenen Augen vorgeführt, man nimmt ihnen aber zu ihrem Entsetzen die fatale Binde ab. Unter ihnen befindet sich ein verwachsener, komischer Don, den die Amazonen natürlich nicht lieb gewinnen, desto mehr Neigung aber zu Don Ethar haben, den Nisida sogleich für ihren Auserwählten erkennt, den aber die Königin nicht minder lieb hat, als sie. Don Ethar indess ist nicht undankbar und zieht das einfache Amazonenkind dem gekrönten Weiberhaupte vor. Die beiden Rivalinnen bitten den Geliebten, ohne einander ihre gegenseitige Neigung verrathen zu haben, er möge bleiben. Die anderen Spanier, von denen man nicht weiss, warum sie gekommen sind, entfernen sich. Nur Don Oskar, der Bucklichte, bleibt noch, und während Don Ethar der schönen Nisida Rendezvous gibt, verirrt sich Jener auf der Insel. In stockfinsterer Nacht wird Don Oskar von der Königin angetroffen, die ihn für den erkorenen Don Ethar hält. Als nun die Königin am frühen Morgen enttäuscht wird, ist sie wüthend, und kein Wunder, dass Nisida mit ihrem Geliebten, als man sie entdeckt, zum Tode verurtheilt werden. Dass dies aber keine weiteren Folgen hat, kann man leicht denken, denn Don Oskar holt die Spanier zu Hilfe und diese werfen den Waffen der kriegerischen Damen nur Rosen und andere duftende Dinge entgegen, so dass Letztere sich ergeben und Nisida ihren schönen Ethar heirathet. Die Königin aber zieht sich mit einigen Getreuen, man weiss nicht wohin, zurück. Wenn man bedenkt, was eine solche Albernheit für Zeit und Kosten raubt, wie oft diese Sprünge und Touren eingeübt werden müssen, so fragt man sich, ob man dergleichen nicht für einen vernünftigeren Stoff aufwenden könnte. In *Rötscher's* Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur sind vor Kurzem vortreffliche Aufsätze über das Ballet veröffentlicht worden, von denen auch unsere deutschen Theater, die dem Drama und der Oper das entziehen, was sie hier unsinniger Weise verschwenden, Nutzen ziehen könnten. Die Musik zu diesem Ballet ist trivial und ohne allen aesthetischen Werth. Eine neue Debutantin, Demoiselle *Louise Taglioni*, hat *Adolph Adam* ([illegible]) in einer Kritik fürchterlich gerichtet. Die ganze Familie *Taglioni* kann ihm das nicht verzeihen und wenn er alle ihre zukünftigen Ballets in Musik setzte. Er hat gesagt — nein, ich nehme Anstand, eine so furchtbare Kritik zu wiederholen —, er hat gesagt: „Elle m'a paru avoir les jambes bien lourdes pour porter un si beau nom." Unerbittlicher Kritiker, im Namen der Familie *Taglioni* ist dir zu antworten: „qu'il en faut pour tous les goûts."

Für den Winter verspricht die grosse Oper Wunderdinge: den Propheten von *Meyerbeer*, *Roger*, einen Wundertenor Namens *[illegible]* und Mad. *Viardot*. Es wäre Zeit, das so tief darniederliegende Institut wieder in die Höhe zu bringen.

Der Präsident der Nationalversammlung, *Armand Marrast*, hat in seinen Soiréen bereits mehrere Male Musik aufführen lassen. Er möchte dadurch den Republikanern mit gutem Beispiele vorangehen und sie zur indirekten Unterstützung der ganz aus den Fugen gekommenen Kunst auffordern. Bisher ist der republikanische Luxus nicht der Art gewesen, dass die Künstler grosse Hoffnung in ihn setzen könnten, denn die Republik spart selbst in der Auszahlung der Gehalte für die höchsten Beamten, und da diese von Haus aus nicht reich sind, so können sie schwer die Mäcene spielen. Die Reichen aber leben in einer Art stiller Geldkonspiration fort, schränken sich auf alle Weise ein und machen die Regierung auf diese Art unpopulär. Bei den stattgehabten öffentlichen Festen der Republik hat die Musik fast gar keine Rolle gespielt. Dass die Republikaner der grossen Revolution mehr Sinn für Kunst hatten, als die modernen, möge folgendes Verzeichniss von republikanischen Gelegenheitskompositionen beweisen: 1) Am 1. Vendémiaire, Hymne für den Jahrestag zur Gründung der Republik, Worte von *Chénier*, Musik von *Martini*; 2) den 2. Pluviôse, Jahrestag der gerechten Bestrafung des letzten der Könige, Worte von *Lebrun*, Musik von *Hyacinthe Jadin*; 3) den 12. Pluviose, Pflanzung der Freiheitsbäume, Worte von *Moherant*, Musik von *Grétry*; 4) den 30. Ventose, Fest der Volkssouveränität (Wahlen), Worte von *Boisjolin*, Musik von *Catel*; 5) den 10. Germinal, Fest der Jugend,





Worte von *Parny*, Musik von *Cherubini*; 6) den 10. Floreal, Fest der Gatten, Worte von *Ducis*, Musik von *Méhul*, 7) den 10. Prairial, Fest der Dankbarkeit, Worte von *Mahérault*, Musik von *Cherubini*; 8) den 10. Messidor, Fest des Ackerbaues, Worte von *Mahérault*, Musik von *Lesueur*, 9) den 26. Messidor, Jahrestag der Erstürmung der Bastille, Worte von *Chénier*, Musik von *Gossec*; 10) den 9. Thermidor, Jahrestag des 9. Thermidors, Worte von *Chénier*, Musik von *Méhul*, 11) den 23. Thermidor, Jahrestag des 10. Augusts, Worte von *Chénier*, Musik von *Catel*; 10) den 10. Fructidor, Fest des Alters, Worte von *Arnault*, Musik von *Lesueur*; 13) den 18. Fructidor, Jahrestag des 18. Fructidor, Worte von ***, Musik von *Cherubini*. Ausserdem haben wir aus jener Zeit: die Hymne des Hymen von *Ginguéné* und *Piccini*, die Hymne der Geburt von *Mahérault* und *Catel*, die Hymne des Todes von *Legouvé* ohne Musik u. s. w.

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, No. 3, A moll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Melodie.

Unter Melodie versteht man im engeren Sinne gewöhnlich eine tonisch und rhythmisch einfach gegliederte Zeichnung, wie z. B.

Im weiteren Sinne ist in jeder Periode eines jeden Tonstücks eine Melodie enthalten, oft mehrere zugleich. So enthält auch die Musik, welche Don Juans Höllenfahrt begleitet, eine Zeichnung, die Melodie zu nennen:

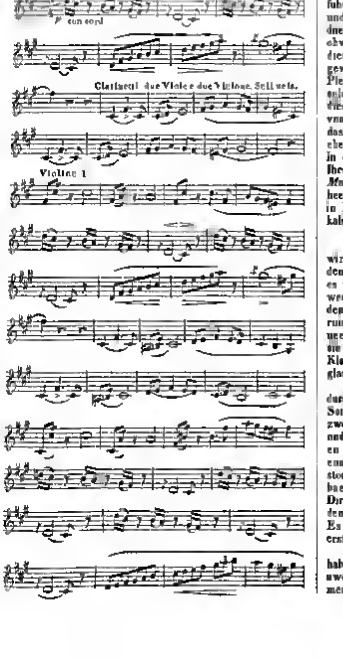
Allegro
etc.

Ja in diesem Sinne hat jede Passage eine Melodie.

Betrachtet man die Zeichnung derselben blos für sich, so ist die Neuheit und Eigenthümlichkeit ihrer Erfindung, bei der ausserordentlichen Menge bereits vorhandener Tonwerke, für die Neuzeit eine stets schwieriger werdende Aufgabe und deren glückliche Lösung daher auch immer seltener anzutreffen. Das „schon dagewesen!“ „bekannt!“ „diesem oder jenem früheren Werke ähnlich!“ müssen sich die Komponisten jetzt mehr als je nachsagen lassen, und wenn manche Reminiscenzenjäger darin zu weit gehen, so ist im Ganzen genommen der Mangel an ursprünglicher Erfindung von Melodieen doch als ein Hauptgebrechen der Gegenwart nicht wegzudemonstriren.

Um so grösser tritt das Verdienst dessen hervor, der unter solchen Umständen noch Nichtdagewesenes zu produciren vermag; diese Fähigkeit besitzt *Gade* in hohem Grade. Waren die beiden früheren Symphonieen seine allein bekannten Werke, so könnte man die Quelle ihrer Originalität in dieser Beziehung mehr in einer gewissen äusseren Kunstpolitik, als in einer wirklichen inneren Eigenschaft seines erfindenden Genies vermuthen. Denn ihr melodisches Element scheint theils wirklichen dänischen Nationalweisen entnommen, theils ihrem Wesen nachgebildet zu sein. Dies nimmt jenen Kompositionen nichts von ihrem Werthe und ihrer Wirkung, aber in Bezug auf ursprüngliche Erfindungskraft liessen sie uns doch im Zweifel. Gegenwärtige dritte Symphonie indessen liefert den entschiedenen Beweis, dass die Quelle der Erfindung unseres Komponisten rein in ihm selbst und ergiebig genug sprudelt. Denn schon aus den bisher gezeigten Gedanken wird man eine Benutzung vorhandener Volksgesänge schwerlich erkennen wollen und allen in der Partitur weiter vorhandenen Melodieen ist dieselbe Feinheit und Unmittelbarkeit zuzusprechen. In fast allen *Gade*'schen Kompositionen nun, in vorliegendem neuesten Werke vorzüglich mit, zeigt sich als charakteristisches Moment eine vorwiegende Neigung nach jenen oben angedeuteten einfachen Melodiezeichnungen. Nicht blos die in der Regel den sanfteren Gesangstellen angewiesenen Perioden sind auf diese Weise behandelt, sondern überhaupt fast alle Gedanken, selbst die starken, leidenschaftlichen haben meist eine einfache Zeichnung. Ist diese Bildungsweise nun wohl nicht als unbedingte Forderung an alle Gedanken aller Tonstücke zu machen, da die Musik auch in reich figurirteren Stellen, in mannigfaltigsten Passagen ein melodisches Element durchschimmern lassen kann, so ist sie doch gewiss diejenige, die der in unserer Zeit immer öfter ausgesprochenen Forderung volksmässiger Musik sich nähert, insofern sie nicht blos ausgebildeten Kunsthörern, sondern auch der Menge, die eben nur das einfache melodische Element empfindet, wirklichen Genuss zu bereiten vermag. Man rede so viel, so gelehrt, in so philosophisch-mystischen Phrasen, als man will, von der Pracht, Grösse, Tiefe der Gedanken eines Tonstückes, im Herzen des Volkes wird es kalt bleiben, wenn die Anmuth, wenn der melodische Reiz mangelt. Auf dem Wege einfach melodischer Zeichnung durchgängig, verbunden natürlich mit der Erfüllung aller wesentlichen höheren Kunstgesetze, wird die Gattung edlerer Volksmusik zu finden, wird also ein Fortschritt in der Tonkunst nach dieser Seite hin zu bewirken sein.

Digitized by Google



Theilweise Anflüge daran zeigen sich in dem ersten und letzten Satze dieser Symphonie. Das Andante gehört der Kunstmusik im strengeren Sinne an und wird wohl nur von Musikkennern vollständig gefasst und genossen werden können. Dagegen möchte das Allegretto assai moderato, das an der Stelle des Scherzo steht, wohl schon eine ziemlich deutliche Offenbarung dessen sein, was als edlere Volksmusik in melodischer Hinsicht zu bezeichnen wäre, da dieses ganze Stück aus wenigen, tonisch einfachen und rhythmisch-symmetrisch gegliederten Melodieen gewebt ist.

15. Allegretto assai moderato. Erste Liedergruppe.

p
con sord.
Clarinetti due Viole e due Violonc. Soli vels.
Violino I

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

(Fortsetzung.)

Fortsetzung der Geschichte des wandernden Harfenisten.

„Ich hielt mich einige Tage im Gebirge auf — so fuhr mein Mann in seiner Erzählung fort, — die Jagd und mildthätige Bauern lieferten mir meine Lebensbedürfnisse. Endlich gelangte ich nach Wien, wo ich, obwohl ungern, meine Büchse verkaufte und mir dafür diese Harfe anschaffte. Ich wurde, was mein Vater gewesen war, wandernder Harfenist. Auf öffentlichen Plätzen, in den Strassen, vor den Fenstern namentlich solcher Leute, die nichts von Musik verstanden, verdiente ich mir den nöthigen Unterhalt — ein Musiker vom Kärnthnerthor-Theater bezeichnete mir diese Midasse; die Kenner hörten mich wohl mit Interesse an, aber sie gaben mir selten etwas. Des Abends war ich in den Kaffeehäusern, und hier hörte ich den Streit über Ihre Kompositionen, hier bekam ich Lust, Ihre *Fee Mab* zu hören. — Welch närrisches Stück! — Nachher bin ich durch Böhmen gewandert und schon oftmals in Prag gewesen. Ah, mein Herr, das ist eine musikalische Stadt!“

— „Wahrhaftig?“

— „Sie werden's sehen. Aber auf die Länge wird das umherschweifende Leben doch ermüdend. Ich denke bisweilen an meine beiden guten Freundinnen; es wäre doch hübsch, der Agathe zu verzeihen, auch wenn Annchen mich ihrerseits ebenfalls betröge. Ueberdem friste ich nur nothdürftig mein Leben; meine Harfe ruinirt mich. Diese verfluchten Saiten, die ich immer neu aufziehen muss! Beim geringsten Regen springen sie, oder sie werden in der Mitte so dick, dass ihr Klang zum Teufel geht und sie sich verstimmen. Sie glauben nicht, was mir das kostet!“

— „Ach, mein lieber Kunstgenosse, Sie dürfen darüber nicht so sehr klagen. Wüssten Sie, wie viele Saiten an den grossen Theatern tagtäglich zur Verzweiflung der Musiker und der Direktoren draufgehen, und theurere wie die Ihrigen — denn es gibt deren zu 60,000, ja zu 100,000 Francs. Wir haben welche vom schönsten Klange, und der geringste Zufall zerstört sie. Welch' schöne Werke sind dann unaufführbar! welche Interessen werden da benachtheiligt! Die Direktoren rennen auf die Post, eilen nach Neapel, dem Lande der guten Saiten — aber wie oft umsonst! Es braucht viel Zeit und viel Glück, um eine Quinte ersten Ranges wieder zu ersetzen!“

— „Wohl möglich, aber was hilft das mir? Ich hab' einen Plan, den Sie gewiss billigen werden. Seit zwei Jahren habe ich viel Fertigkeit auf meinem Instrument erlangt — ich kann mich ernstlich hören lassen,

und ich denke, ich würde gute Geschäfte machen, wenn ich in Frankreich, in Paris Conzerte gäbe."

— „Conzerte in Frankreich! in Paris! hahaha! jetzt muss *ich* lachen. Närrischer Mann! hahaha! Nehmen Sie's nicht übel, aber das kommt mir so unwillkürlich an, wie Ihnen bei meinem Scherze. Hahaha! Sie wollen sich in Frankreich durch Conzertgeben bereichern! Das ist eine wahrhaft steirische Idee. Das muss *ich* wissen, hören Sie mich an. Wer in Frankreich ein Conzert gibt, unterliegt einer Steuer. Wissen Sie das?"

— „Donnerwetter!"

— „Es gibt da Leute, die den achten Theil der Brutto-Einnahme von den Conzerten in Beschlag nehmen; ja sie dürfen sogar den vierten Theil nehmen. Sie kommen nach Paris, Sie veranstalten auf Ihre Gefahr eine musikalische Soirée oder Matinée, Sie bezahlen Saal, Beleuchtung, Heizung, Druckkosten, Musiker, Abschreiber. Da Sie noch keinen Ruf haben, so müssen Sie sich glücklich schätzen, wenn Sie 800 Franken einnehmen; 600 Franken mindestens betragen die Ausgaben — folglich bleiben Ihnen 200 Franken. Sie bleiben Ihnen aber nicht. Der Steuerbeamte nimmt sie Ihnen vor der Nase weg und bedankt sich sehr höflich. Nehmen Sie, was sehr leicht möglich ist, überhaupt nur 600 Franken ein — der Mann holt dennoch die 200 ab, und Sie sehen sich für die Anmassung, in Paris ein Conzert zu geben zu wollen, um 50, 100 und mehr Franken bestraft."

— „Das ist ja nicht möglich!"

— „Gewiss, es ist nicht möglich, es ist aber so. Ich war noch so höflich, Ihnen 800 oder 600 Fr. Einnahme zuzugestehen; als armer, unbekannter Harfner würden Sie aber nicht zwanzig Zuhörer haben. Sogar die berühmtesten Künstler haben übrigens solche Erfahrungen gemacht. In Marseille zeigte man mir einen Spiegel, den *Paganini* vor Zorn zertrümmerte, weil er bei einem seiner Conzerte den Saal leer fand."

— „Was? *Paganini*?"

— „*Paganini*. Vielleicht war es an dem Tage auch zu warm. Denn es gibt dergleichen Umstände, mit denen in Frankreich*) auch das grösste Genie vergeblich ringen würde. Hitze, Kälte, Regen, einige Verzögerung oder Beschleunigung des Mahles — das sind solche Feinde. Niemand geht in die Oper oder ins Conzert, wenn es ihm die geringste Abweichung von seinen Gewohnheiten, die geringste Belästigung, oder gar eine zu grosse Ausgabe verursacht. Langeweile, Mode, Neugierde, ein Kampf zwischen zwei bekannten Virtuosen, eine ähnliche Klopffechterei wie die zweier Boxer, das sind die Lokomotiven, welche uns in die Hallen der Kunst führen**). Man zahlt allerdings oft bei der ersten Aufführung einer neuen Oper einen ungeheuren Eintrittspreis — nicht etwa, um die Schönheiten des Werkes zu bewundern und sich daran zu erfreuen; auf solche lächerliche Ideen kommt man nicht; — nein, man will nur wissen, ob das Stück durchfällt oder nicht, um nachher es mit dem Sieger zu halten. In solchem Falle kommt auch nichts auf Kälte oder Hitze, Regen oder Schnee an — es ist eine Schlacht, oft auch eine Exekution: da muss man dabei sein! In Frankreich, mein Bester, muss man das Publikum in Trab zu bringen verstehen, wie man die Pferde in Trab bringt. Wer das kann, der ist für das Publikum unwiderstehlich; ausgenommen etwa in gewissen Provinzialstädten mit ihren antediluvianischen Gebräuchen.

Das erinnert mich an eine Anekdote, die Ihnen vielleicht neu ist und worin *Liszt* und *Rubini* eine eigenthümliche Rolle spielen. Die Beiden verschworen sich vor sieben oder acht Jahren zu einer musikalischen Unternehmung gegen die Städte Nordfrankreichs. Diese Beiden, sollte man glauben, hätten sich auf das In-Trab-Bringen doch wohl verstanden. Sie kommen in eines jener modernen Athene und kündigen ihr erstes Conzert an, nichts wird versäumt, die grosse Glocke wird in Thätigkeit gesetzt, ungeheure Anschlagzettel, ein pikantes Programm, kurz, was nur zum Trabe spornen mag. Die Stunde kommt, beide Löwen treten in den Saal — sie finden kaum fünfzig Personen. Wüthend darüber, erklärt der König der Tenore, er singe nicht. „Gerade im Gegentheil, sagt *Liszt*, Du musst Dein Bestes geben, dies atomistische Publikum ist ungewöhnlich die Elite des ganzen Umkreises, und man muss sie demgemäss *traktiren*." Er selbst fängt an und spielt prachtvoll. Dann singt *Rubini* mit seiner geringschätzigsten Fistel. Dann spielt wieder *Liszt*, und als er fertig ist, tritt er vor die Versammlung hin, grüsst höflichst und sagt: „Meine Herren und meine Dame (es war nur eine da), ich denke, Sie haben nun genug Musik; darf ich Sie nun bitten, uns die Ehre anzuthun, mit uns zu Abend zu essen?" Die Fünfzig nehmen die Einladung an, und der Spass kostete *Liszt* 1500 Franken. Die beiden Virtuosen haben den Versuch nicht wiederholt — mit Unrecht. Denn für ein zweites Conzert hätte man sich um die Plätze geschlagen, in Hoffnung auf ein splendides Abendessen.

Eines Tages begegne ich einem unserer ersten Pianisten, der ganz missmuthig aus einer Hafenstadt zurückkehrte, wo er sich hatte wollen hören lassen. „Es war nicht möglich, ein Conzert dort zu geben, theilte er mir mit; die Ankunft der Häringe wurde gerade erwartet und die ganze Stadt dachte an nichts als diese köstlichen Fische." Wie kann auch ein Künstler gegen Häringe ankämpfen wollen!

Sie sehen, mein Guter, das In-Trab-Bringen ist doch bisweilen nicht ganz leicht, namentlich in Städten zweiten Ranges. Bedenken Sie nun aber auch andrerseits, wie viele Tröpfe das arme Publikum bestürmen und bespekuliren, vom höchsten Sopran bis zum tiefsten Serpentenbass, von der Pickelflöte bis zum Bombardon. Da ist kein Guitarrenkratzer, kein Klavierpauker, kein Kehlgurgler, der sich nicht durch Conzerte unsterblich machen möchte; ja selbst die Maultrommel will den Leuten ihre süssen Töne nicht vorenthalten. Der

---

*) Nur in Frankreich? D. Uebers.

**) *Hektor Berlioz* hat *Goethe's Faust* gelesen, wenn auch nur in der Uebersetzung. Man vergleiche das „Vorspiel auf dem Theater." Armer *Berlioz!* halb sind sie kalt, halb sind sie roh! D. Uebers.

aus entspringen jene jammervollen Qualen für die guten Bürger, deren Geldbeutel man für fähig hält, das Eintrittsgeld zu erlegen. Die Schutzheiligen solcher Virtuosen, die Billetsunterbringer, verschmähen keine List, keinen Kniff, den armen Reichen einige jener unglückseligen viereckigen Papiere aufzudringen, die man Conzertbillets nennt. Ich kenne Leute, die während der Zeit, wo diese Pest in Paris am Heftigsten wüthet, im Februar und März, keine einzige Gesellschaft besuchen, weil sie da vor diesen Angriffen nicht sicher sind. Die Sache geht aber noch weiter. Jeder „Künstler", der — nach dem Kunstausdrucke — Paris *durchgemacht* (d. h. dort conzertirt) hat, will auch Kunstreisen machen, und wehe dem, welcher Verbindungen mit dem Auslande hat! die „Künstler" lassen von ihm nicht ab, bis er ihnen Empfehlungsbriefe mitgibt. In Russland erzählte man im letzten Winter die Geschichte einer Romanzensängerin und ihres Herrn Gemahls, die, nachdem sie Petersburg und Moskau ohne den mindesten Erfolg *durchgemacht*, durchaus auch die Türkei beglücken wollten. Sie erzwangen Empfehlungsbriefe, kamen in Pera an, die Briefe thaten ihre Wirkung, und das Serail öffnete sich vor ihnen. Madame sollte vor dem Beherrscher der Gläubigen Romanzen singen! Alles geht gut; vier schwarze Sklaven schleppen ein Pianoforte herein; der weisse Sklave, der Herr Gemahl nämlich, trägt den Shawl und die Noten. Der Sultan, umgeben von seinen Grosswürdenträgern, den Dollmetscher hinter sich, streckt sich auf einen Haufen Kissen nieder, man zündet ihm die Pfeife an, und nach einigen kräftigen Zügen aus dem köstlich duftenden Rohre gibt er das Zeichen, anzufangen. Die Sängerin beginnt mit jener unglücklichen Romanze *Panseron's*:

Je le sais, vous m'avez trahie,
Une autre a mieux su vous charmer;
Pourtant quand votre cœur m'oublie,
Moi je veux toujours vous aimer.
Oui, je conserverai sans cesse
L'amour que je vous ai voué;
Et si jamais on vous délaisse,
Appelez-moi, je reviendrai.

(Du brachst die Treu', die du geschworen,
Ein andrer Blick nahm dich ein;
Doch, ob ich auch dein Herz verloren,
Werd' ich dir ew'ge Liebe weihn.
In Kümmerniss soll sie erblühen,
Die Lieb' zu dir, mein einz'ges Glück;
Und wenn die Andre dich verlassen,
Dann ruf mich! ich kehr' zurück.)

Hier gab Seine Hoheit dem Dolmetscher ein Zeichen und sagte mit türkischem Lakonismus zu ihm: *Naum!* Der Dragoman aber erklärte dem Herrn Gemahl: „Seine Hoheit befiehlt mir, Ihnen zu sagen, dass Madame ihm den Gefallen thun möchte, gleich aufzuhören." — „Aber mein Gott, sie hat ja eben erst angefangen! das wäre eine tödtliche Kränkung für meine arme Frau." Und schon fing sie wieder an:

Si jamais son amour vous quitte,
Faible et vous la regrettez,
Dites un mot, un seul, et moi
Vous me verrez à vos côtés.

(Wenn jemals ihre Lieb' entweicht
Und bittrer Schmerz erfasset dich,
Sprich nur ein Wort, und unverweilt
Siehst du an deinen Füssen mich.)

Ein neues Zeichen des Sultans, der, sich den Bart drehend, dem Dragoman zuherrschte: „*Zieck!*" Und der Dollmetscher zu dem Manne (denn die Frau sang immer fort): „Mein Herr, der Sultan lässt Ihnen sagen, wenn das Weib nicht sofort aufhört, so lässt er sie in den Bosporus werfen." Jetzt zögert der unglückliche Gatte nicht mehr, er hält seiner Frau, die eben den zarten Refrain wiederholt:

O rufe mir, ich kehr' zurück!
Ich kehr', ich kehr' ....

den Mund zu — grosses Stillschweigen — Angstschweiss — endlich wieder ein Wort aus dem Munde des Gebieters: *Bulack!* — „Mein Herr, Seine Hoheit verlangt, dass Sie vor ihm tanzen." — „Tanzen, ich? Ich bin ja kein Tänzer, ich bin gar kein Künstler, ich begleite meine Frau, ich trage ihr den Shawl und die Noten — weiter nichts..." *Zieck! Bulack!* ertönt es wieder. „Mein Herr, der Sultan sagt, wenn Sie nicht tanzen, so lässt er Sie in den Bosporus werfen." Das Argument schlug durch, der Arme fängt an, Sprünge zu machen wie ein Bär, dem man auf dem erhitzten Fussboden die Choreographie beibringt, bis der Gewaltige mit Donnerstimme ruft: *Dejam, bo bolack zieck!* Und der Dragoman: „Es ist gut, mein Herr. Seine Hoheit befiehlt, dass Sie sich zurückziehen und morgenden Tages abreisen, und kommen Sie wieder nach Konstantinopel, so lässt er Sie Beide in den Bosporus werfen." — Welche gesunde Kritik hat der Türk da entwickelt, und warum gibt es in Paris keinen Bosporus!

— „Diese Anekdote, versetzte der Harfner, beweist nichts wider Paris."

— „Wie? Sie sehen das nicht ein? Der Fall beweist, dass es in Paris, wie anderwärts, Musikanten aller Art und Geltung, auch ohne Geltung gibt, dass sie auswandern müssen, wenn sie einander nicht selbst verschlingen wollen, und dass die Wache an den Pforten des Serails heutentage nicht einmal den Sultan mehr beschützt."

— „Das ist traurig, sagte seufzend der Steiermärker: ich sehe wohl, ich kann dort kein Conzert geben. Aber nach Paris geh' ich doch."

— „O kommen Sie immerhin! Ja ich will Ihnen sogar gute Geschäfte gewährleisten, wenn Sie Ihr treffliches System von Wien her auch bei uns anwenden, d. h. sich Ihre Musik von *den* Leuten bezahlen lassen, die die Musik verabscheuen. Ich kann Ihnen hierin sehr nützlich sein und will Ihnen gleich fünf herrliche Adressen von solchen Reichen geben. (Ich theilte sie ihm mit.) Ausserdem erkundigen Sie sich noch um die Wohnungen unserer berühmtesten Tageslöwen, unserer volksthümlichsten Komponisten, unserer Opernbuchschreiber, der Hauptabonnenten der ersten Logen im Konservatorium, in der grossen Oper und im italienischen Theater — das Alles sind für Sie Barren Goldes."

Hier läutete es zur Abfahrt. Ich drückte dem wandernden Harfner die Hand, setzte mich ein und rief

Digitized by Google

ihm noch aus dem Wagen zu: „Leben Sie wohl, Kunstgenosse! auf Wiedersehen in Paris! Vergessen Sie nur die Adressen nicht!“

— „Und Sie, denken Sie an mein Mittel gegen eine Doppelliebe.“

Der Zug ging ab. Eine Weile noch sah ich den Harfner träumerisch an sein Instrument gelehnt. Der Lärm hinderte mich, etwas zu hören, aber aus der Bewegung der Finger seiner linken Hand ersah ich, dass er das Thema aus der *Fee Mab* spielte, und seinem zuckenden Munde merkte ich an, dass er sagte: „Welch närrisches Stück!“ während ich meinerseits wiederholte: „Welch' närrischer Kauz!“

(Fortsetzung folgt.)

FEUILLETON.

Die italienische Oper in Berlin ist mit der Norma eröffnet worden. Norma die *Fodor*, Adalgisa die *Dogliotti*, Pollione *Pardini*, Oroveso *Pons*. Es war ein guter Anfang. — Die zweite Oper war *Rossini's* Barbier.

In Emmerich wurde am 19. und 20. August das vierte niederrheinisch-holländische Sängerfest gefeiert. Gegen 71 deutsche, 600 holländische Sänger nahmen daran Theil, *Bischoff* aus Wesel und *Borra* aus Nimwegen dirigirten. Nächstes Jahr wird das Fest in Cleve stattfinden.

Aus Mecklenburg ist an die norddeutschen Vereine der Ruf ergangen, in diesem Herbste zu Wittenberge an der Elbe ein grosses Sängerfest zu feiern, und zwar Ende Septembers oder am Liebsten den 18. Oktober d. J.

Am 17. August starb zu Karlsruhe *Anton Gersbach*, Musiklehrer am evangelischen Schullehrerseminar, 45 Jahre alt. Er hatte es sich zur Lebensaufgabe gestellt, die von seinem 1830 verstorbenen Bruder *Joseph* begonnene Harmonielehre zu vollenden — ein Werk, wonach die Musik ein wesentliches Bildungsmittel für die Jugend werden soll. Dieses Werk ist auch fast vollendet, so dass eine befreundete Hand leicht den gänzlichen Abschluss beifügen kann.

Am 16. Oktober d. J. kommen zu Leipzig im Auktionslokale von *T. O. Weigel* die Bibliotheken des Prof. *Hasse* und des Ministers v. *Brandenstein* zur Versteigerung. Wir machen die Leser der A. M. Ztg. auf den Anhang des ausgegebenen Katalogs aufmerksam, er enthält eine Sammlung von Musikalien und Werken über Musikwissenschaft, worunter sich viel Gutes und Werthvolles befindet. Der Anhang allein, ebenso wie der Hauptkatalog, ist durch jede Buchhandlung unentgeltlich zu beziehen.

In Berlin befindet sich jetzt der Instrumentmacher *Hermann Gebauhr* jun. aus Königsberg mit einem von ihm gebauten Flügel neuer Konstruktion. Letztere besteht darin, dass die hölzernen Verspreizungen des Rastens überflüssig gemacht sind, die Saitenverbindung von Eisen ist und sich oberhalb wie unterhalb der Saiten befindet. Hierdurch wird eine dauerhafte Stimmhaltung erzielt und das Instrument gegen Temperaturwechsel und Feuchtigkeit geschützt. Gleichmässiger, schöner Ton zeichnet das Instrument ebenfalls aus.

Der jüngst von Leipzig abgegangene Tenorist *Stritt* ist in Mainz angestellt worden.

In München wurde am Namensfeste der Königin eine neue Messe von *Chelard* aufgeführt, von dem Musikmeister *Streck* für Militärmusik und Chöre arrangirt.

Von *Halevy* wird nächstens eine neue komische Oper in drei Aufzügen: „*Le val d'Andorre*“, Buch von *St. Georges*, in Paris aufgeführt werden. — An der grossen Oper wird auf die bevorstehende Jeanne la folle von *Clapisson* der lange erwartete Prophet von *Meyerbeer* folgen. Die *Viardot-Garcia*, welche eine Hauptrolle darin zu singen hat, ist bereits in Paris eingetroffen.

Die im Jahre 1845 beschlossene Reform der Militärmusik in Frankreich scheint eben keine Reform werden zu sollen. *Carafa*, der an der Spitze des dazu niedergesetzten Ausschusses steht, hat es durchgesetzt, dass nicht die *Sax*'schen Instrumente, sondern das alte System wieder eingeführt wird. — Die unter dem Namen *Gymnase musical* bestehende Militärmusikschule hört mit dem laufenden Monat auf und wird reorganisirt.

Die Association des artistes musiciens zu Paris theilt in einem öffentlichen Aufrufe zu grösserer Betheiligung und Unterstützung ein u. A. mit, dass sie seit den fünf Jahren ihres Bestehens 153,420 Fr. 99 Ct. eingenommen hat und nach Abzug der Ausgaben (Unterstützungen an arme Musiker) eine jährliche Rente auf die Staatsschuld im Betrage von 4075 Fr. besitzt. Die Zahl der von ihr bewilligten Jahresgehalte beträgt 22, wovon keiner unter 200 Fr. Ausserdem vertheilt sie täglich noch besondere Unterstützungssummen. Vorstand und Ausschuss verwalten ihre Ämter ohne alles Entgelt.

Am Theatre Italien zu Paris haben in Bezug auf die Orchestermitglieder ebenfalls Gehaltsherabsetzungen stattgefunden; die Vorspieler um ⅓, die übrigen (von denen Keiner über 85 Fr. monatlich bezieht) ¼.

Am Konservatorium der Musik zu Paris hat der Pianofortelehrer *Zimmermann*, nach zweiunddreissigjähriger Verwaltung dieses seines Amtes, sich von demselben zurückgezogen und ist zum Aufseher des Pianofortеunterrichts sowie zum Mitgliede der Studienkommission ernannt worden. An seine Stelle kam einer seiner Schüler, *Marmontel*, welcher bereits seit längerer Zeit die Stelle von *Heinrich Herz* im Konservatorium versehen hatte. (*Herz* wird sich wahrscheinlich bleibend in Amerika niederlassen.) — Eine andere Erledigung ist durch *Habeneck's* Abgang in den Violinklassen eingetreten und als Bewerber werden die Herren *Dancla*, *Cuvillon*, *Baumann* genannt. Da jedoch bereits vier Violinlehrer angestellt sind (*Alard*, *Massart*, *Girard*, *Guérin*), so geht man damit um, jene fünfte Klasse aufzuheben.

Die Concertgesellschaft im Konservatorium zu Paris hat *Habeneck*, der bekanntlich diese Concerte auf ihren jetzigen Höhepunkt brachte und sie über 20 Jahre leitete, zum Ehrendirektor ernannt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. Nr. 39. 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — *Nachrichten: Aus Bamberg.* — *Recension.* — *Biographisches.* — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, Nr. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Melodie.

Noch aus anderem Gesichtspunkte betrachtet, hat die Melodie in den Instrumentalwerken, namentlich von *Haydn* an, Veränderungen erfahren. In vielen Werken dieses Meisters ist der ganze melodische Hauptfaden, welcher sich durch seine Sätze zieht, aus einem einzigen Hauptgedanken herausgesponnen. Der melodische Inhalt aller oder doch der allermeisten Perioden ist dem Thema entnommen, und Gedanken, die aus neuem Motivmaterial gebildet, zeigen sich demnach nur selten.

Um die Monotonie, welche dadurch leicht entstehen kann, zu vermeiden, wendete *Haydn* drei Mittel mit dem glücklichsten Erfolge an. Er theilte erstens den ganzen Melodiefaden in sehr kleine Perioden und Sätze von 8, 6, 5, 4 Takten ab. Er bildete zweitens diese kleinen Melodieen oft nur aus einzelnen Motiven, ja nur Theilen der Motive, Motivgliedern, nach der Art, wie oben ein Beispiel aus dem *Beethoven*schen B-dur-Trio gegeben worden ist; und er unterschied sie ferner drittens durch Verwendung aller anderen thematischen Umbildungsmittel von einander, durch andere Harmonieen, anderes Accompagnement und andere Instrumentation. Hierdurch entsteht bei der bis an die äusserste Grenze getriebenen Einheit der melodischen Zeichnung, der durchaus thematischen Melodie, doch zugleich die ausserordentlichste Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile und Theilchen derselben. In ewigem, rastlosem Wechsel schlüpfen diese kurzen Wesen an dem Ohre vorüber, so dass man immer etwas Neues zu hören glaubt, da doch das eigentlich neue Material äusserst gering ist. So z. B. sind die 338 Takte oder 36 Perioden des Finalsatzes der D-dur-Symphonie *Haydn*'s (Partitur bei *Breitkopf & Härtel* No. 2) streng genommen nur aus folgenden fünf wirklich von einander verschiedenen Motiven entstanden*).

Mozart und *Beethoven* folgten dieser thematischen Melodiegestaltungsweise *Haydn*'s, brachten aber zwei Erweiterungen dazu. Sie spannen zuweilen längere Melodieen und aus reicherem Motivmaterial hin, und führten sodann auch mehr aus wirklich neuen Motiven gewebte Perioden ein. Namentlich thaten sie dies in den ersten Theilen ihrer Sätze. Wenn daher in den *Haydn*'schen Werken fast alle Melodieen nur aus der an der Spitze stehenden fliessen, so bringen hingegen *Mozart* und *Beethoven* in den ersten Theilen ihrer Instrumentalsätze zwei, drei, vier von einander verschiedene, neue Gedanken, die sie dann später als Nebenthemen gleichfalls zu thematischer Melodieenbildung benutzen.

Ein neuerer Meister, *Mendelssohn*, ging in diesen Punkten noch etwas weiter. Er benutzte erstens Melodieen, die aus wenigem Motivmaterial gewebt und in einer ziemlich gleichgehaltenen Weise sich über mehrere Perioden zu einer grossen Periodengruppe hindehnten, wie in dem Anfange der Ouverture zum Sommernachtstraum zu sehen, oder er webte eben so lange Melodieen aus sehr reichem Motivmaterial, wie die Gesangsgruppe in derselben Ouverture von Seite 19 bis Seite 25 der Partitur zeigt. Dieses sind die Erweiterungen in melodischer Hinsicht, welche bis in unsere Zeit herein sich entwickelt haben und die die neuesten Meister wechselsweise mit den früheren Melodieweisen anwenden, die auch *Gade* gebraucht, doch so, dass namentlich die letzteren bei ihm öfter, als es früher geschehen, die kürzeren dagegen seltener erscheinen.

Dass diese Erweiterungen der Perioden, und Melodieen daran, nicht aus einem technischen Veränderungs- und Vermannigfaltigungsstrebe blos entstanden sind, son-

---

*) Ausführlicher darüber ist in meinem Buche über thematische Arbeit und die modernen Instrumentalformen. — Weimar, bei *B. Voigt*, 1844. — 10 Bogen.

Google

dern auch ihre ästhetischen und psychologischen Gründe haben, hoffe ich im Verfolg dieser Betrachtungen bei der Untersuchung des geistigen Inhalts und Gehalts der *Gade*'schen Symphonie, so wie eines *Schumann*'schen und *Berlioz*'schen Werkes nachweisen zu können.

Accompagnement.

Die Melodie kann auf dreierlei verschiedene Weisen accompagnirt werden. 1) Rein homophon, wenn die begleitenden Stimmen nur als mehr oder weniger veränderte rhythmisirte Harmonieen erscheinen, ohne dass sich durch bedeutend technische Führung ein melodisches Wesen im höheren Sinne darin zeigt. 2) Rein polyphon, wo jede Stimme eine Melodie für sich ist. 3) Gemischt homophon-polyphon, wo beide obige Arten zugleich erscheinen.

In den deutschen Instrumentalwerken kommen alle drei Begleitungsweisen nach einander, abwechselnd, zur Anwendung, doch die rein homophone am Seltensten, die rein polyphone öfter, die gemischt homophon-polyphone am Meisten.

In den beiden letzteren Arten liegt die Kunst der Stimmenführung im höheren Sinne. Ihr Prinzip ist scheinbar höchste Freiheit, Selbständigkeit. Der Gang der polyphonen Stimmen darf nicht als zur Vervollständigung der Harmonie blos bestimmt, als von ihr gebunden und geführt erscheinen, und muss ihr doch dienen. Je mehr dabei in der polyphonen Begleitung sich das eigentlich melodische Element zeigt, je werthvoller ist sie. *Bach* ist in dieser Kunst der unübertroffene Meister und das herrlichste Muster für alle Zeiten. Diese Kunst ist, in technischer Hinsicht schon, der schwerste Theil der Komposition mit, und erfordert lange Studien und Uebungen. Sie geht in neuerer Zeit immer mehr verloren. Namentlich ist in der Pianofortelitteratur bei den meisten neueren Komponisten selten etwas davon anzutreffen. Die Begleitungsweise derselben besteht zum grössten Theile in harmonisch zerlegten Akkorden, in harmonischer Figurirung. Will man sie aber auch hin und da einmal anwenden, ohne gehörige Studien und Uebungen darin gemacht zu haben, so erscheint sie in kläglicher Weise. Man bringt dann meist feindliche Wesen zusammen, die keine Wahlverwandtschaft haben, wirft einen Schwall von heterogenen Figuren untereinander, die sich gegenseitig bekämpfen, hindern, drängen, einem leidenschaftlichen Haufen gleich, der verwirrt durch einander schreiend von dem Ohre nicht verstanden werden kann. Bei dem Meister dagegen sind es lauter nothwendige, sich gegenseitig unterstützende, bedeutende Züge, die bei aller Verschiedenheit doch sich zu einer Einheit gestalten und als solche geordnet sich der Auffassung des Hörers anbieten.

Mit dieser schwierigsten aller Satzweisen ist *Gade* gleich vom Anfang herein als vertrauter und fertig durchgebildeter Meister in die Oeffentlichkeit getreten. Alle unvollkommenen Versuche, welche so viele Druckungeduldige in's Publikum schicken, hat *Gade* zu Hause gelassen. Er zeigte sich erst, als er die Schule vollständig durchgemacht und hinter sich hatte. Als Beweise dafür können alle oben gegebenen Beispiele gelten, auf die ich deshalb der Raumersparniss wegen hinweise.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

(Fortsetzung.)

Es ist schön, mehrere hundert Meilen von der Heimat entfernt beim Ankommen in einer fremden Stadt einen persönlich unbekannten Freund zu finden, der dich am Bahnhof erwartet, der an deiner „wunderbar charakteristischen Physiognomie" sogleich erkennt, dass du ein Mann bist, der dich anredet, dir die Hand drückt und dich in deiner Sprache benachrichtigt, dass Alles zu deiner Aufnahme bereit ist.

Gerade das begegnete mir mit dem Dr. *Ambros* bei meiner Ankunft in Prag. Nur verfehlte meine „wunderbar charakteristische" Physiognomie ihren Effekt gänzlich, denn er erkannte mich nicht. Im Gegentheile war ich es, der beim Anblicke eines kleinen Mannes mit lebhaften und wohlwollenden Zügen, wie er auf Französisch zu seinem Begleiter sagte: „Aber wie soll ich denn *Berlioz* in dieser Menge herausfinden? ich hab' ihn ja niemals gesehen!" — ich war es, sag' ich, der die unbegreifliche Bosheit hatte, in dem Suchenden Herrn *Ambros* zu ahnen. Ich näherte mich rasch den beiden Herren und sprach: „Da bin ich!"

— „Herr *Berlioz*?"

— „Nicht mehr, nicht weniger!"

— „Nun willkommen! Wir sind sehr erfreut, Sie endlich zu sehen. Kommen Sie, kommen Sie! Ein Zimmer und ein Orchester sind für Sie bereit, beide gern warm. Ruhen Sie heute Abend aus, morgen wollen wir an's Werk gehen." —

In der That trafen wir auch am folgenden Tage nach gemachter Bekanntschaft mit den musikalischen Autoritäten der Stadt, die Zurüstungen für mein erstes Conzert. Dr. *Ambros* stellte mich dem Direktor des Konservatoriums, *Kittl*, vor, dieser führte mich zu den Gebrüdern *Skraup*, den Kapellmeistern am Theater und am Dom, und dann zu dem Conzertmeister *Mildner*. Dann kam die Reihe an die Sänger, die Journalisten, die bedeutendsten Kunstliebhaber, und nachdem alle diese Besuche vorüber waren, fühlte ich, ganz gegen meine sonstige Gewohnheit, ein lebhaftes Verlangen, die Stadt zu besehen. Sie vermuthen es. Erwarten Sie nicht etwa eine Schilderung dieser wundervollen Reihenfolge von Tempeln, Palästen, Zinnen, Thürmen, Säulengängen, noch der bezaubernden Umgebung. Das Alles können Sie anderswo nachlesen. Auch werden Sie, mein lieber Freund, keine gelehrte Abhandlung verlangen über die musikalischen Revolutionen in Böhmen, über die besonderen Bestrebungen des slawischen Geistes, über die muthmassliche Epoche, wo die alten Meister dieses Landes die Anwendung der Septime der Dominante ohne Vorbereitung gestatteten. In solchen wichtigen Fragen ist meine Unwissenheit völlig unheilbar. Wollte ich

itized by Google

mich mit Geschichte oder Geschichten beschäftigen, so würde ich lieber Forschungen anstellen über die berühmte *mit Elfenbein gezierte* Guitarre, deren sich der Philosoph Koang-Fu-Tse (vulgo *Confucius*) bediente, um dem chinesischen Reiche Moral beizubringen. Denn ich spiele auch Guitarre, obwohl die meinige sehr einfach ist und nicht eine Spur von Elefantenzähnen aufzuweisen hat. Die Stelle, die ich gestern wenigstens zum hundertsten Male las, ist ein herrlicher Gegenstand zu Betrachtungen für die philosophischen Musiker (musikalische Philosophen rechne ich nicht, denn mit *Leibnitz* hat es keine gegeben). Sie lautet folgendermassen:

„Zufällig hatte Koang-Fu-Tse den Gesang von Li-Po gehört, dessen Alter, wie Jedermann weiss, auf vierzehntausend Jahre zurückgeht (da sage man noch, dass die Musik eine Modekunst ist); er wurde von einer solchen Begeisterung ergriffen, dass er sieben Tage und sieben Nächte ohne Schlaf, ohne Trank und Speise blieb. Sogleich bildete er seine erhabene Lehre, verbreitete sie ohne alle Mühe, indem er ihre Vorschriften nach dem Liede Li-Po's sang, und brachte so ganz China mit seiner fünfsaitigen, elfenbeingeschmückter Guitarre die Moral bei."

Leider hat meine Guitarre nicht fünf, sondern, wenigstens oftmals, sechs Saiten, und ist, wie bemerkt, nicht elfenbeingeschmückt.

Kommen wir jedoch auf die moderne europäische Musik zurück, die keinen Menschen verhindert, zu essen, zu trinken, zu schlafen, wie er Lust hat. Ich wollte Ihnen meine Ansicht über die musikalischen Anstalten Prags sowie über den Geschmack und die Bildung unserer Bewohner mittheilen. Um über das Alles ein gründliches Urtheil zu fällen, müsste man natürlich länger dort gelebt haben, indessen will ich Ihnen ein Bild davon zu geben versuchen und Ihnen also erzählen

vom Theater und seinen Mitgliedern, soweit ich sie gehört habe;
vom Konservatorium und seinen Angehörigen, soweit ich sie kennen lernte;
von der Singakademie,
von dem Domchor,
von der Militärmusik,
von Virtuosen und Komponisten, die von den erwähnten Anstalten unabhängig sind; und endlich
vom Publikum. —

Das *Theater* kam mir, als ich es sah (1845), klein, finster, schmutzig und schlecht altmodisch vor. Es ist seitdem restaurirt worden, und der neue Direktor, Herr *Hoffmann*, thut alles Mögliche, um es auf eine höhere Stufe zu heben. Die Gesellschaft war damals besser zusammengesetzt, als die meisten in Deutschland. Der erste Tenor, der Bariton (Herr *Strakaty*), die Damen *Grosser*, *Kirchberger*, *Podhorsky* schienen mir treffliche Künstler zu sein, begabt mit schönen Stimmen und tüchtig musikalisch — wie die Böhmen überhaupt. Das Personal des Orchesters und Chores stand aber mit den geringen Räumlichkeiten nur zu sehr im Verhältniss, und wenn die Bühne sich dennoch dann und wann an grosse, bedeutende Werke wagte, so fanden klägliche Verstümmelungen Statt. Die Dekorationen waren dem völlig angemessen; ich erinnere mich, in *Gluck's* Iphigenie auf Tauris, im Finale des vierten Aufzuges, ein Schiff gesehen zu haben, das eben nach Griechenland gehen sollte und dessen Seiten zur Vorsorge mit *Kanonen* besetzt waren!

Das stehende Repertoir war in der Regel besser in Szene gesetzt, hatte aber auch unter der Schwäche der Vokal- und Instrumentalmassen nicht zu leiden, denn es bestand grossentheils aus kleinen Jämmerlichkeiten, die aus dem Französischen übersetzt und in Paris längst schon von den Anschlagezetteln der komischen Oper verschwunden sind. Die Theaterdirektoren sind überall so ziemlich dieselben, ihr Scharfsinn im Aufspüren von Plattheiten ist ebenso gross, als ihr instinktartiger Widerwille gegen Werke, auf denen die Beschuldigung lastet, dass sie nach Freiheit im Stile, nach Grösse und Neuheit der Gedanken streben. Deutschland, England, Italien, Frankreich reichen sich darin brüderlich die Hände. Ist zu wählen zwischen zwei Erzeugnissen, deren eines gemein und das andere edel ist, zwischen einem schöpferischen Künstler und einem elenden Abschreiber, zwischen geistvoller Kühnheit und verständiger, platter Albernheit — da hat sich der ausgezeichnete Takt der Theaterdirektoren stets bewährt!

Ich habe mir oftmals die Frage vorgelegt, warum die meisten dieser Herren fast in allen Ländern eine so entschiedene Vorliebe haben für Alles, was die echten Künstler, die gebildeten Geister, und selbst ein Theil des Publikums als eine sehr klägliche Industrie ansehen. Nicht etwa, weil die Plattheiten stets mehr Erfolg haben, als gute Werke, man sieht häufig gerade das Gegentheil; auch nicht, weil die guten Werke mehr Aufwand verursachen als die Handwerksarbeit, gewöhnlich ist es gerade umgekehrt. Vielleicht liegt der Grund darin, dass tüchtige, geistreiche Kompositionen von Jedermann im Theater, vom Direktor bis zum Einbläser (Souffleur), Sorgfalt, Aufmerksamkeit, Studium, Geduld, von Einigen sogar Geist, Talent, Inspiration verlangen, wogegen die anderen Erzeugnisse ganz besonders für die Faulen, die Mittelmässigen, die Oberflächlichen, die Unwissenden und die Dummköpfe gemacht sind und daher auch ganz natürlich eine weit grössere Anzahl Gönner finden. Ein Direktor liebt nun vor Allem solche Sachen, die ihm die Zufriedenheit seiner Angestellten erwerben, die Jeder weiss, ohne sie gelernt zu haben, die keine herrschende Idee, keine hergebrachte Gewohnheit verletzen, keine Eigenliebe beleidigen, keine Unfähigkeit blossstellen, hauptsächlich aber solche Sachen, deren Herstellung nicht viel Zeit erfordert, Kompositionen, die, gleich gefälligen Mädchen, nicht viel Umstände machen und keinen grossen Widerstand leisten.

Ferner gibt es Direktoren, die eifersüchtig darauf halten, Alles selbst in's Werk zu setzen, und die also feindlich gestimmt sind gegen alle Werke, die man ohne Beihülfe der Verfasser nicht auf die Bühne bringen kann. Die Wichtigkeit, welche dadurch dem Autor beigelegt würde, müsste ja die Bedeutung des Direktors schwächen. Der Schiffskapitän, der vor seinen eigenen Schiffleuten so gedemüthigt wird, verzeiht niemals dem Loot-

Google

sen, der ihn zur Unthätigkeit nöthigt und ihn so zum Grade eines blosen Lieutenants oder noch tiefer herabsetzt. — Noch andere sind für gewisse Dinge monoman; sie kleben stets an einer und derselben Ideenrichtung, an einer gewissen Ordnung der Ereignisse, einem gewissen Zeitabschnitt, gewissen Kostümen, Dekorationen, Bühneneffekten u. dgl. Dieses ihr Steckenpferd muss, wohl oder übel, überall angebracht sein. Um nur ein Beispiel anzuführen: Herr *Duponchel*, der Direktor der Pariser grossen Oper, hat stets geschwärmt, schwärmt noch und wird stets schwärmen für einen Kardinal mit rothem Hut und Thronhimmel. Die Opern ohne dergleichen — und es giebt deren viele — haben für ihn nicht den mindesten Reiz. *Mery* sagte einmal, wenn der liebe Gott in einer neuen Oper eine Rolle hätte, *Duponchel* würde ihn in sein Leibkostüm vermummen. Und wendete er dagegen ein: „Aber ich bin ja der liebe Gott! es schickt sich doch nicht, dass ich in solchem Aufputz erscheine" — so würde Herr *Duponchel* erwidern: „Verzeihen nur Ew. Ewigkeit, es geht durchaus nicht anders, Ew. Unendlichkeit müssen diese schöne Tracht anlegen und unter dem Thronhimmel einherschreiten, denn sonst würde ja *meine Oper* kein Glück machen!"

Das Alles soll nicht in Bezug auf den damaligen Direktor der Prager Bühne gesagt sein. Es war ein ehrenwerther Mann, wenig bewandert — wie gewöhnlich — in musikalischen Dingen, aber geachtet und geliebt — was *nicht* gewöhnlich — von seinen Angestellten, die es auch lebhaft bedauerten, als ihn der schlechte Stand seiner Angelegenheiten zum Rückzuge nöthigte. Auch *Pokorny*, der Direktor des Theaters an der Wien in der österreichischen Hauptstadt, gehört unter die ehrenwerthen Ausnahmen. Die Theaterunternehmer, die auf ihre eigene Gefahr Bühnen verwalten, sind in Deutschland nicht eben zahlreich. Ich kenne deren nur fünf bis sechs: das zu Leipzig, das zu Prag, zwei zu Wien (Theater an der Wien und Josephstadter), das deutsche Theater zu Pesth und das zu Hamburg*). Die übrigen stehen fast alle unter der Leitung betitelter, hofischer, wenn auch nicht immer höflicher Intendanten, welche sie für Rechnung ihrer Fürsten ausbeuten. Wie dieselben auch gewöhnlich ihre Angestellten behandeln, so muss man doch zugeben, dass die Letzteren in der Regel doch lieber unter einem solchen gräflichen oder freiherrlichen, als unter einem Privatdirektor stehen. Grössere Sicherheit der Gehaltszahlung, lebenslängliche Anstellungen, Pensionirung, ja selbst der pompöse Titel „Hofschauspieler" oder „Hofsänger" (mein Stiefvater war auch ein solcher!) — das Alles lässt sie wohl den aristokratischen Ton vieler unter jenen „nobeln" Intendanten übersehen oder überhören**). Wie dem aber auch sein mag, so wird man doch schwerlich unter den deutschen Bühnenvorständen solche Subjekte finden, wie Frankreich sie seit dreissig Jahren hervorgebracht hat. Keinem deutschen Theaterdirektor werden die Namen eines *Gluck* oder *Mozart* und ihrer Meisterwerke unbekannt sein; in Frankreich könnte man hierüber eine Menge unglaubliche Dinge beibringen. Ein Operndirektor, der einen Besuch von *Cherubini* erhielt, fragte denselben, obwohl er ihm seinen Namen deklinirt hatte, welcher Profession er sei, ob er zum Personal der Oper, und zwar zum Ballet oder zum Maschinendienste gehöre. Ungefähr um dieselbe Zeit befand sich *Cherubini*, der des Morgens eine neue Messe seiner Komposition mit grossem Erfolg aufgeführt hatte, des Abends in Gesellschaft bei dem „Unternehmer der schönen Künste" und erhielt von ihm das seltsame Kompliment: „Ihre Messe ist sehr schön und von unbestreitbarem Verdienst, aber warum beschränken Sie sich stets auf Kirchenmusik? Sie hätten eine Oper schreiben sollen!"

Indessen haben wir doch in Paris an der Spitze gewisser Theater auch Männer, die mit wahrer Urbanität einen gesunden Verstand, viel Geist und literarische (ich sage nicht *musikalische*, denn das ist nie der Fall) Bedeutsamkeit besitzen. Unter solche gehörte namentlich der vor zwei Jahren verstorbene *Harel*, der von der Akademie den für die Lobrede auf *Voltaire* ausgesetzten Preis erhielt. Dabei fällt mir ein Witzwort ein, zu welchem der berühmten *Lemaitre* Veranlassung gab. *Harel* war Direktor des Theaters am Thore St. Martin. Einer von unseren schriftstellernden grossen Herren (alten Stils), sehr reich und sehr „kunstliebend", hatte auf dieser Bühne ein Trauerspiel aus seiner eigenen Feder aufführen lassen, dessen In-Szene-Setzung ihn schweres Geld kostete. *Lemaitre* war gerade bei *Harel*, als Herr *von C.* dem Letzteren die Ausgaben für die Dekorationen, die Kostüme u. s. w. bezahlte, der Autor glaubte schon fertig zu sein, als ihm der Direktor noch eine Rechnung von drei oder viertausend Franken als *Ausgabe für Seile* bei der Maschinerie vorlegte. Der gnädige Herr entrüstete sich gewaltig, sprach von Räubern u. dgl., musste aber doch bezahlen und ging ganz empört davon. *Lemaitre*, der im Stillen den närrischen Auftritt beobachtet hatte, klopfte jetzt den Direktor auf die Achsel und sagte zu ihm: „Unaufmerksamer! er hatte ja noch seine Uhr!"

(Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN

Hamburg. (Augustbericht.) Angelpunkt der musikalischen Vorführungen der jüngsten Zeit ist *Pischek*

---

*) Dass es noch viele andere solche Privattheaterunternehmungen in Deutschland giebt, bedarf keiner Erwähnung. Die bedeutendsten dürften ausser den obengenannten das Theater in Frankfurt a. M. und das zu Breslau sein.

**) Wir können es uns nicht versagen, hier ein Pröbchen von Intendantenwitz mitzutheilen, wie es jüngst von verschiedenen Blättern erzählt wurde. Als der Herr Baron von *Gall*, Intendant zu Stuttgart, den Mitgliedern der dortigen Bühne ihre (seitdem wieder zurückgenommene oder doch verfügte) Entlassung bekannt machte und dabei einigen Missmuth auf den Gesichtern bemerkte, sagte er zu ihnen: Wenn auch der König von Frankreich eine plötzliche Entlassung gefallen lassen müsste, so werden Sie, die Sie doch keine Könige sind, sich wohl dieselbe gefallen lassen können. Dabei zündete er sich eine Cigarre an und schritt stolz durch die Reihen.

Digitized by Google

Baritonist aus Stuttgart, dessen Gastspiel bis in die zweite Hälfte des abgewichenen Monats hinein die Hamburger, was man so nennt, elektrisirte. Aber er besitzt auch das Zeug dazu in vollem Maasse. Eine gesunde kraftvolle Stimme, frisch und wohlklingend, ein gutes Falsett, dabei eine tüchtige Methode und eine Vortragsweise, wie sie nur aus gründlichem Studium und gediegenem Geschmacke hervorgehen kann, überhaupt aber eine künstlerische Durchbildung, wie sie nicht allzuhäufig vorkommt. Das Material der Stimme ist bei ihm niemals das allein Geltende. Er befindet sich im Besitze der Kunst, die Wirkung derselben durch Verwendung und strenge Befolgung der Regeln einer guten Schule zu erhöhen, ihr den echten ästhetischen Werth zu verleihen und, um nur Eins zu erwähnen, nie wird sein Vortrag, selbst beim Aufbieten der grössten Kraft, in Momenten der höchsten Leidenschaft, unedel. Dass solche unverkennbar in die Augen springende Vorzüge selbst ein in Dingen der Kunst ziemlich indifferentes, um nicht zu sagen indolentes Publikum, wie das unsrige, anregen, zu den lautesten Beifallsäusserungen hinreissen mussten, ist nicht zu verwundern.

Am 5. August gab Herr *Pischek* den Jäger in *Kreutzer's* Nachtlager von Granada mit einer Vortrefflichkeit, die dem oben Angedeuteten im vollsten Maasse entsprach. Einzelne Stellen aus seinen Leistungen als besonders gelungen hervorzuheben, möchte bei der als künstlerisch in sich abgerundetes Ganze dastehenden Vorführung nicht gut möglich sein; der Vortrag des bekannten: „Es strahlt aus jener Welt“ aber war unnachahmlich schön. Doch auch die heimischen Darsteller legten so viel Fleiss und Eifer an den Tag, dass die Vorstellung dadurch zu einer höchst genussreichen wurde. Vorzüglich der Tenor Herr *Ditt*, dessen Gesang als Gomez, sowohl im Duett wie in der Arie mit Chor und im Terzett, eine Wirkung hervorbrachte, wie sie in dieser Partie vielleicht hier noch nicht vorgekommen. Die Arie musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Fräulein *Babnigg*, die bei uns bleibt, da aus dem beabsichtigten Engagement des Fräul. *Liphardt* nichts geworden, sang die Gabriele mit der ihr eigenthümlichen vollendeten Bravour, zugleich mit Feinheit und Sauberkeit, und erwarb sich dadurch, so wie durch die Wahrheit und Natürlichkeit ihres Spieles die verdientesten Gunstbezeugungen des Publikums.

Am 10. August ging Nabucodonosor über die Bühne. Es dürfte überflüssig sein, wenn wir uns des Breiteren über diese, ohnehin schon anderweitig in der Allg. Mus. Ztg. zur Genüge besprochenen Oper abermals auslassen wollten. So viel ist übrigens gewiss, ungeachtet des buntscheckigen, obendrein über einem abgeschmackten Texte sich bewegenden Aeusseren dieses Werkes, ungeachtet der wunderlichen Mischung des Stiles, in welcher bald heroische, bald tändelnde, sogar ins Burleske fallende Behandlungsweise der Gegenstände bunt durcheinander gewürfelt erscheint, wo würdevoller grossartiger Schwung und eine an Fadaise grenzende Leichtigkeit neben einander in traulicher Gemeinschaft einhergehen, — ungeachtet alles dessen möchte unter den neueren Opern schwerlich eine zu finden sein, die an interessanten musikalischen Einzelnheiten reichhaltiger wäre, als *Verdi's* Nabucco. Bei vorwaltendem Melodienreichthume besitzt sie ausgezeichnete Chöre, und die Instrumentation ist, ohne als überladen zu erscheinen, wirklich prachtvoll. Das Alles ist freilich zu einem vollständigen Meisterwerke lange noch nicht hinreichend, aber es ist doch Etwas, und das kann und muss man in jetziger Zeit sich schon gefallen lassen.

Was wir oben bei Erwähnung der künstlerischen Individualität des Herrn *Pischek* noch nicht bemerkt haben, ist, dass derselbe sich im Ganzen wohl mehr zu den lyrischen und elegischen Elementen der Kunst, als zu den heroischen hinneigt. Nichtsdestoweniger wusste der Sänger aus der ohnehin im Allgemeinen nicht so dankbaren Rolle, wie die des Jägers im Nachtlager, Nabucodonosors von einem hohen künstlerischen Standpunkte aus ein werthvolles und gediegenes Kunstprodukt zu bilden, welche namentlich in den letzten zwei Akten sein vorzügliches Talent in das volle Licht stellte. — Fräul. *Michalesi* gab die Abigail. Bei ihren ausgezeichneten Mitteln bewährte die junge Dame, was wir über sie bereits in früheren Berichten äusserten: einen rastlosen Fleiss und fortwährende Fortschritte sowohl im heroischen Gesange wie im Spiel und Vortrage. Freilich war die Darstellung dieser Rolle, in welcher sich früher Frau *Fehringer* so sehr hervorthat, abseiten des Fräul. *M.* für diesmal nur ein Versuch zu nennen, aber jedenfalls ein sehr gelungener; und obendrein darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass die Stimmlage der Sängerin — Alt — für diese Partie nicht einmal sonderlich geeignet ist. Fräul. *Trietsch* als Fenena effektuirte durch Frische und Wohlklang des Organs, besonders im vierten Akte. Ein Mehreres lässt sich indess über diese angehende Sängerin an der Hand noch nicht sagen. Unser als verdienstvoller Bassist schon mehrfach erwähnter Herr *Dalle Aste* sang seinen jüdischen Oberpriester Zacharias meisterhaft, nur wäre seiner Darstellung dieser Rolle mehr äussere Repräsentation zu wünschen.

In den am 13. aufgeführten Puritanern, in welchen *Pischek* den Richard sang, musste das grosse Duett auf allgemeines Verlangen des Publikums wiederholt werden. Zum Schlusse zeigte der Sänger im seelenvollen Vortrage mehrerer Lieder seine Kunst im vollen Glanze.

Der 15. brachte *Rossini's* Barbier von Sevilla in gelungener Darstellung. Die Clavierszene war der interessanteste Theil der Oper. *Pischek* sang hier *Lindpaintner's* Fahnenwacht und böhmische Nationallieder und sodann mit Fräul. *Babnigg* das grosse Duett aus den Puritanern. Der Beifall war enorm. Zum Schlusse trug Fräul. *B.* noch eine Arie aus Cenerentola vor.

Am 16. fand eine Benefizvorstellung für den Pensionsfonds des Chores und Orchesters Statt, und zwar in wohlverdienter Weise, denn einmal ist die Kasse dieses Fonds eben nicht gar zu reich dotirt, und sodann möchte eine solche Berücksichtigung gerade jetzt um so billiger erscheinen, als Oper und Ballet, die das recitirende Drama fast gänzlich von den Brettern verdrängt haben, die Kräfte der in jenen beschäftigten Individuen beinahe unausgesetzt in Anspruch nehmen. Neben dem

Ballette „Das schlechtbewachte Mädchen" wurde die Oper: „Der Gott und die Bajadere" gegeben, in welcher Frl. *Fanny Elsler*, die Hauptbeförderin des obenerwähnten Zweckes der Vorstellung, die Zoloe tanzte und das Publikum natürlich in gelinde Extase versetzte. Herr *Pischek* unterstützte denselben durch abermaligen Vortrag der Fahnenwacht, dessen Virtuosität den rauschendsten Beifall fand.

Die letzte Gastvorstellung des genannten Sängers hatte am 17. August Statt. Dazu waren auserlesen der vierte Akt der Hugenotten und der zweite des Nachtlagers. Ob die jetzt mehr und mehr überhand nehmende Mode, wenn einmal etwas Absonderliches gegeben werden soll, dazu Bruchstücke von Opern zu verwenden, mehr ein Beweis unserer Blasirtheit auch in musikalischen Dingen oder aber ein Zeichen eines sich leise anbahnenden besseren Geschmackes sei, könnte Stoff für eine hübsche Kontroverse abgeben. Wenigstens liesse sich viel dafür und dawider sagen. Will man auf der einen Seite den Versuch, von einem musikalischen Werke nur die crême abzuschöpfen, nicht ganz ohne Grund mit Tadel belegen, so ist man andererseits nichtsdestoweniger einzugestehen genöthigt, dass der grösste Theil unserer modernen Opern durchaus kein künstlerisches, in sich abgerundetes Ganzes bilden, ja, dass bei vielen derselben an einen solchen allgemeinen ästhetischen Zweck abseiten des Komponisten gar nicht einmal gedacht worden ist, dass sie vielmehr nur behufs Vorführung einzelner, bestimmten Sängern zugedachter Paradepferde, denen das übrige als nothwendige Staffage u. dgl. zugegeben, zusammengeschrieben worden sind. Musiksachen der Art können sich dann auch über eine mit ihnen vorgenommene chemische Zerlegung nicht beklagen, da der grösste Theil als *caput mortuum* in musikalischer Beziehung gern zum Fenster hinausgeworfen werden kann.

Herr *Pischek* sang ausser in den erwähnten Opernszenen noch mehrere höchst beifällig aufgenommene Lieder. Nur „Roland", ein sogenanntes Seitenstück zur Fahnenwacht von *Lindpaintner*, wollte, des ausgezeichneten Vortrags ungeachtet, keine rechte Wirkung machen. Es ist aber auch eine mattherzige Komposition. Schade, dass Herr *P.* sich gerade mit einer solchen verabschiedete. Uebrigens wird der Sänger um die Mitte des Septembermonats hier wiederum, und zwar in einem ziemlich ausgedehnten Rollenkreise auftreten.

Einige andere Operndarstellungen ohne sonderlichen Belang mögen übergangen werden. Eine Aufführung des neu einstudirten Zampa gelang nicht sonderlich, oder richtiger, missrieth ganz und gar.

Ueber Concerte lässt sich nichts mittheilen, weil keine der Erwähnung werthe stattgefunden haben.

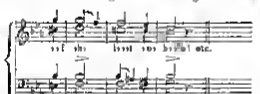
RECENSION.

Albert Methfessel. Erntekantate, für den vierstimmigen Männergesang (Soli und Chor) mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte (2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen und Pauken ad lib.) 130. Werk. Verlag der *Kesselring*'schen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen. Preis 1 Thlr.

Die neuere Zeit hat vielfach das Verlangen ausgesprochen, alle Kunst, mithin auch die Musik dem Volke näher zu bringen, ihre Gestaltungen seiner Fassungskraft anzupassen, sich den Empfindungen und dem Gedankengange des Volkes anzuschmiegen, mit einem Worte, die Musik mehr zu popularisiren. Ist dies Verlangen gerecht? Wir meinen: ja! Es wird und muss stets Werke geben, welche der grossen Masse mehr oder weniger unzugänglich bleiben, es wäre Unsinn, von der letzteren zu verlangen, dass sie z. B. Schöpfungen eines *Beethoven* sofort in sich aufnehme, allein da die Kunst für Alle da ist, so hat das Volk auch ein Recht darauf, nicht von ihr und ihren Einwirkungen ausgeschlossen zu bleiben, und es soll und muss also Werke geben, die es ansprechen, die seiner Kunststufe angemessen sind. Wir wollen damit keinesweges einem etwaigen Trivialismus der Kunst das Wort reden; Werke der bezeichneten Art brauchen noch lange nicht trivial zu sein, sie können sehr wohl das allgemein Fassliche mit wirklichem Gehalte verbinden. Aber die Kunst kann ihre Aufgabe nicht erfüllen, wenn sie der grossen Mehrzahl fremd und unverständlich bleibt — sie muss, wie das politische Leben, mehr demokratisch werden. Nur auf diesem Wege lässt sich nach und nach eine höhere Kunstbildung der Masse erreichen; und ist sie erreicht, dann gebe man immerhin „tiefere" Kompositionen.

Das Gesagte (das sich natürlich hier nur andeuten, nicht erschöpfen lässt) gilt nun vorzugsweise von der Kirchenmusik. Ebensowenig durch Fugen und künstliche Kombinationen, als durch flache, nichtige musikalische Phrasen ist hier im Interesse des Volkes aufzuhelfen, sondern durch volksthümliche Werke der bezeichneten Art. Vor Allem fordern wir von solchen Einfachheit, Klarheit der Form und des Stils im Ganzen, deutliche, leicht auffassbare Gestalt jedes einzelnen Gedankens, einen der Situation angemessenen Ausdruck, wie er sich jedem empfänglichen Gemüthe darstellt. An solchen Werken haben wir keinen Ueberfluss, und wir begrüssen daher die vorliegende Tondichtung als eine werthe Gabe in dieser Richtung, nicht für den, der sich stets nur in die Tiefen versenken, in die Höhen schwingen will, wohl aber für das Volk im besten Sinne des Wortes. Sie entspricht unseren obigen Anforderungen. So populär die zu Grunde liegende Idee (Dank gegen Gott für eine glückliche Ernte), so entsprechend und volksmässig ist die Behandlung. Einfache Form, klarer, leicht fliessender, an *Rinck's* Orgelkompositionen erinnernder Stil, scharf in die Sinne fallende, leicht auffassbare Gedanken, keine kontrapunktischen Künste, selten nur eine einfache, dann aber auch verständliche und wirksame Nachahmung, die Harmonieen und Modulationen niemals aussergewöhnlich, aber auch nicht abgenutzt — das sind die Vorzüge dieses Werkes. Man sieht, es enthält keinen *Bach*'schen Ausdruck tiefster Religiosität, in den tiefsten kontrapunktischen Formen gesungen, sondern es ist eine freundliche Aus-

Digitized by Google



druck der Gefühle des Volkes, wie er sich für eine Gesellschaft von Laien eignet, die ihrem religiösen Dankgefühle in schlichter Weise freien Lauf lassen wollen.

Das Werk besteht aus folgenden Sätzen. Nr. 1 Einleitung der Orgel, woran sich ein quasi-rezitativisches Tenorsolo („Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich") schliesst, dem der Chor, untermischt mit Tenor- und Basssolo, entsprechend antwortet; Allegro, C dur, das sich späterhin zu erhabenerem Tempo steigert. Es ist ein ganz hübscher Gedanke, einen Einzelnen aus der Gemeinde diese letztere zum Danken auffordern zu lassen. — Nr. 2 Duett zwischen Tenor und Bass, Andante, C dur, [illegible], die erworbenen Ernteschätze preisend und zum Danke durch gute Thaten auffordernd. Nr. 3 Soloquartett, ohne Begleitung, Es dur, Andantino cantabile, ¼, welches den Schmerz schweigen und zum Himmel mit gläubigem Vertrauen aufblicken heisst. Wenn wir etwas erinnern sollen, so sehen wir, namentlich auch vom Standpunkte des Ganzen aus, nicht recht ein, warum hier zu den Worten „Gott ist die Liebe, auf ihn lasst uns bauen" S. 13 folgende Harmonie gewählt ist:

Tenore.
auf ihn lasst uns bauen etc.
Basso

Das ist nicht der Ausdruck von gläubigem Vertrauen, sondern vielmehr der Noth, die ja überwunden ist. Vielleicht hat indessen der Komponist diese Noth mit Absicht hier hereinklingen lassen, um bei der Erinnerung an eine schwere Vergangenheit das damalige Gefühl auch wieder mit hervorzurufen. — Nr. 4 Schlusschor, Moderato, C dur, ¾, Freudigster Dankesaufschwung, der gegen das Ende hin immer schneller und feuriger sich emporhebt.

Wir bezeichnen das Werk als ein glücklich gelungenes. Fügen wir noch hinzu, dass es, wie sich aus obigen Bemerkungen von selbst ergibt, leicht ausführbar, nicht sehr lang und sehr wohl, mit wenigen Aenderungen in den Worten, auch bei anderen freudigen und festlichen Gelegenheiten anwendbar ist, so glauben wir es um so mehr empfehlen zu können. *Fr. S.*

BIOGRAPHISCHES.

Die Sängerin *Auguste Fehringer*, geb. *Withun*, wurde im Jahre 1823 zu Berlin geboren. Da sie frühzeitig musikalische Anlagen zeigte, so wurde sie, auf Verwendung *Spontini's*, auf königliche Kosten ausgebildet und betrat, nachdem sie zuletzt bei *Lecerf* Unterricht gehabt, mit sechzehn Jahren zum ersten Male die Bühne. Bald darauf ging sie nach Stettin und dann nach Hamburg, wo sie sich bald zum Lieblinge des Publikums machte und in dieser Stellung bis in die neueste Zeit verblieb. Von ihrem Gatten, dem Schauspieler *Fehringer*, mit dem sie sich in ihrem neunzehnten Jahre verheirathete, wurde sie schon nach einigen Jahren wieder geschieden. Im März des laufenden Jahres ging sie von Hamburg ab, gastirte in Köln, Riga, Königsberg, und trat im August ihr Engagement an der Prager Bühne mit grossem Beifall an.

MISCELLEN.

In mancher neueren Komposition ist das, was anfängt, nicht der Hauptgedanke, um den es sich handelt, sondern ein langer, einleitender Weg dahin. Man muss bei solchen Stücken oft fragen: Wo bleibt das Thema? Und wenn es der Komponist endlich erscheinen lässt, thut er es wohl gar noch auf eine künstlich versteckte Weise, dass es der Hörer gar nicht merkt oder erst später, und geraume Zeit noch für Einleitung hält, was bereits als Hauptsatz erkannt sein will. Wenn solche Gestaltungsweise zu erfassen dem musikalischen Hörkünstler schwer wird, wie mag sie auf die Menge wirken? Sollten aber die Komponisten, anstatt der künstlicheren Form zuzustreben, welche nur Wenigen verständlich werden kann, nicht vielmehr sich der möglichst einfacheren befleissigen, die auch dem Volke zugänglich ist? Dass es schwerer und darum ein grösseres Verdienst ist, tiefe Ideen in einfacher und fasslicher Form als in verwickelter und unklarer darzustellen, läugnet Niemand. Dass es aber auch ungleich vortheilhafter für den Künstler ist, wird man ebenfalls nicht bestreiten wollen. Denn wer möchte nicht lieber sehr Vielen als sehr Wenigen genügen, wenn Ersteres ohne Verletzung der Kunstwürde geschehen kann?

Mit vollem Bewusstsein zu geben und zu empfangen, in Leben, Kunst und Wissenschaft, ist Endzweck der Menschheit, ist das Ziel, auf das sie lossteuern soll. Durch Schwärmereien und Träumereien unklarer Geister wird sie aber sehr gehemmt und kommt nur äusserst langsam vorwärts. Um einen ruhigen, vernünftigen Gedanken schwirren immer hundert leidenschaftliche, irrthümliche herum.

Das Nebeln und Schwebeln in mystisch-philosophischen Floskeln, hinter denen kein deutlicher Sinn zu finden, war zu allen Zeiten vorhanden, hat sich aber erst in neuester Zeit, nach der Erscheinung *Hegel's*, auch in der musikalischen Literatur eingefunden. Das Ueble ist, dass viele Leser dadurch verblüfft werden und Einen, der so zu schreiben versteht, dass er nicht verstanden werden kann, nicht für einen unklaren, sondern für einen überlegenen Geist und tiefen Denker halten.

„Les phrases dénotent une disette de pensées."

Digitized by Google

FEUILLETON.

Am 1. August starb zu Treuenbrietzen der pensionirte königl. Musikdirektor *Fr. Wilke*, früher in Neu-Ruppin, nach zurückgelegtem 60. Jahre.

In Wien fiel durch: „Der gefährliche Sprung", Operette in einem Aufzuge, Musik von *Heinrich Proch*. Dem Komponisten des Alpenhorn's und Wanderburschen scheint im Allgemeinen auf der Bühne kein Glück zu machen.

Am 17. August starb in Berlin *Ludwig Thiele*, einer der tüchtigsten Musiker und Orgelspieler, seit zehn Jahren Organist an der dortigen Parochialkirche. Unter seinem musikalischen Nachlass soll sich viel Werthvolles befinden; *Haupt* beabsichtigt die Herausgabe desselben. — Des Verstorbenen Vater ist Kantor zu Schönhausen.

In Berlin hat die zweite Generalversammlung der zum Behufe der Reorganisation des Musikwesens vereinigten Tonkünstler, unter der provisorischen Leitung des Prof. *A. B. Marx* stattgefunden. (S. die frühere Mittheilung hierüber S. 500.) Das Wichtigste, was in dieser Sitzung vorkam, war die Beitrittserklärung mehrerer auswärtiger Vereine, die Annahme der zehn ersten Paragraphen des Entwurfes der Statuten, und ein Erlass der Regierung, worin dieselbe erklärt, dass es für jetzt unmöglich sei, die sämmtlichen Tonkünstler Preussens zu einem Kongresse zusammenzuberufen, jedoch solle die Reorganisation des Musikwesens jedenfalls mit Zuziehung einer kompetenten, aus Sachverständigen gebildeten Kommission erfolgen.

In Bezug auf die vorstehend erwähnten Verhältnisse ist eine Denkschrift von *Adolph Bernhard Marx* erschienen unter dem Titel: „Die Organisation des Musikwesens im preussischen Staate." Der Verfasser verlangt u. A. eine völlig abgesonderte Einrichtung und Verwaltung des Musikwesens, Errichtung eines grossen Konservatoriums, gleichsam einer musikalischen Hochschule, die Bildung eines Rathes von Sachverständigen zur Berathung und Anbahnung der Organisation sowie die Bestellung einer sachverständigen Behörde theils zu technischer Leitung, theils zu vorbereitender Berathung und Einleitung der Musikangelegenheiten etc.

Der Musikverein Euterpe zu Leipzig wird bevorstehenden Winter seine Thätigkeit wiederbeginnen. Zunächst findet die Reihe von vier Concerten statt, und zwar im grossen Saale der Buchhändlerbörse, unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Netzer*. Fällt das Ergebniss günstig aus, so wird eine zweite Reihe folgen.

Unter den in *Riga* an der Cholera Verstorbenen befindet sich auch der Schauspieler *Wohlbrück*, in der musikalischen Welt als Dichter der Operntexte zu *Marschner's* „Vampyr" und „Templer und Jüdin" bekannt.

Am 19. September hat die preussische Nationalversammlung ihre Sitzungen aus dem Saale der Berliner Singakademie in den Concertsaal des Schauspielhauses verlegt.

In Lauban fand unter Leitung des Musikdirektors *Bothe* ein Männergesangconcert zum Besten der deutschen Flotte statt. Ausser den einheimischen Sängern wirkten namentlich die Vereine aus Görlitz, Marklissa, Greiffenberg u. s. w. mit.

Fräulein *Stradiot* und Herr *Mende* sind vom Dresdener Hoftheater abgegangen und an der Breslauer Bühne angestellt worden.

Der Senat der Stadt Hamburg hat dem dortigen Stadttheater eine Unterstützung von 30,000 Mk. bewilligt.

Ein in Konstantinopel bestehender deutscher Gesangverein veranstaltete kürzlich eine Feier zur Verherrlichung der deutschen Einheit; die Theilnehmer beliefen sich auf 200 bis 300.

Berichtigung. In Nr. 33 S. 530 Z. 19 v. u. muss es [illegible] statt At den heissen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,
erschienen bei Joh. Hoffmann in Prag.

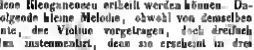
Cramer, J. B., Pianoforteschule 1 Fl. 30 Kr.
Bertini, H., 48 Studien f. Pfte. Op. 29 u. 32. Geh. in 2 à 1 Fl. 30 Kr.
Jiranek, Jos., Theoretisch praktische Schule der wesentlichsten Verzierungen im Pianofortespiel. 3 Fl. 30 Kr.
Kittl, Joh. F., Marsch aus der Oper: Die Franzosen vor Nizza f. Pfte. 20 Kr.
Politische Tanz-Musikalien: Inaugurirten Polka — Ultra-Rejdowak — Heulm-Menuett — Wühler-Galopp — Aristokraten-Polonaise — Reaktions-Walzer — Demokraten-Ecossaise — Republikaner-Marsch — Freiheits-Rejdowak — Katzenmusik-Polka — Zopf-Polka — Gänsemarsch-Polka für Pfte. 1 Fl. 30 Kr.
Skraup, Fr., Ouvert. Fidlowacka f. Pfte. 40 Kr.
Smetana, F., Studenten- und Nationalgarde-Märsche für Pfte. 20 Kr.
Swoboda, F. W., *Radetzky's* Siegesmarsch f. Pfte. 20 Kr.
Szopowicz, Traum-Mazur f. Pfte. 20 Kr.
(Herr *Fr. Hofmeister* in Leipzig liefert für seine Rechnung obige Musikalien aus.)

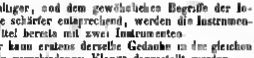
Im Verlage des Unterzeichneten wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

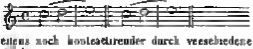
Athalia
von Racine.
Musik von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 74.
Partitur. Clavierauszug. Singstimmen. Orchesterstimmen.
Leipzig, September 1848.
Breitkopf & Härtel.

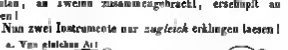
Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

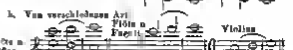
zdb Gö

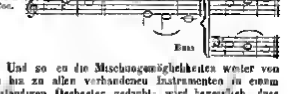












ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Oktober. Nr. 40. 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Das Conservatorium der Musik in München. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. — *Recensionen.* — *Miscellen.* — *Feuilleton.*

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, No. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade.* Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel.* Preis 3 Thlr.

(Fortsetzung.)

Instrumentation.

Instrumentation bedeutet Inklangsetzung der musikalischen Gedanken. In diesem Sinn ist jede auf das Papier geschriebene Melodie, sobald sie einem Instrumente für die Ausführung zugetheilt werden, instrumentirt, d. h. in bestimmten Klang gesetzt.

Da die allermeisten Instrumente verschiedene Klangregionen haben, so beginnt, streng genommen, die Instrumentation schon mit einem Instrumente, insofern demselben Gedanken durch höhere oder tiefere Lagen verschiedene Klangnuancen ertheilt werden können. Daher ist folgende kleine Melodie, obwohl von demselben Instrumente, der Violine vorgetragen, doch dreifach verschieden instrumentirt, denn sie erscheint in drei verschiedenen Klangmodificationen.

12.

Mannigfaltiger, und dem gewöhnlichen Begriffe der Instrumente schärfer entsprechend, werden die Instrumentationsmittel bereits mit zwei Instrumenten.

Hier kann erstens derselbe Gedanke in der gleichen Region in verschiedenem Klange dargestellt werden.

13.

Violine.
Trompete

Oder zweitens noch kontrastirender durch verschiedene Lage zugleich.

14.

Clarinette
Fagott

Dass hier schon, bei den vielen vorhandenen Instrumenten, die verschiedenartigsten, mannigfaltigst kontrastirten Klangdarstellungen derselben Melodie möglich sind, leuchtet ein. Folgender Gedanke aus der Schweizerfamilie:

15.

Andante
Oboe
Bass

Wie lange müsste man wohl schreiben, um alle möglichen Klangnuancirungen auf allen vorhandenen Instrumenten, zu zweien zusammengebracht, erschöpft zu haben!

Nun zwei Instrumente nur *zugleich* erklingen lassen!

16. a. Von gleicher Art.

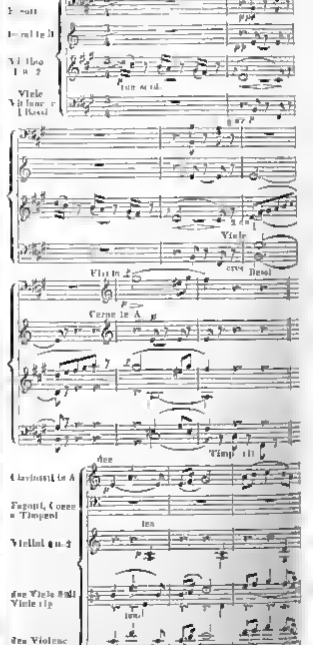
b. Von verschiedener Art.

Flöte u. Oboe.
Flöte u. Fagott
Violine
Bass

Und so nun die Mischungsmöglichkeiten weiter von drei bis zu allen vorhandenen Instrumenten in einem vollständigen Orchester gedacht, wird begreiflich, dass die Mittel zu Hervorbringung immer neuer Klangbilder vermittelst der Instrumentation unerschöpflich sind.

So überreiches Material nun aber der Komponist in diesem Gebiete seiner Kunst vorfindet, so schwer ist die rechte Benutzung desselben. Die erste Grundbedingung aller guten Instrumentation heisst: Wohlklang. Ueberall sollen nur solche Klangmischungen erscheinen, die dem Ohre gefallen. Schon in dieser Beziehung hat die frühere und hat auch unsere Zeit mannigfaltige Sünden aufzuweisen. Mancher in seiner Zeichnung gute Gedanke wird verdorben, hässlich gemacht durch unangenehme, widrige oder verwirrte Klänge —

Google



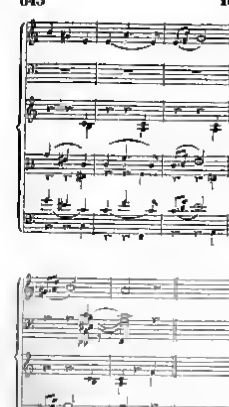
Eine zweite Forderung an die Instrumentation ist *Neuheit*. Auch diese wird an sehr vielen Kompositionen vermisst. Es haben sich mit der Zeit gewisse stereotype Klanghüllen für die Gedanken ausgeprägt und festgesetzt, die viele Komponisten einander ablernen und immer wiederbringen. Man vergleiche z. B. die zweite Periodengruppe in vielen Ouverturen. Eine dritte Bedingung guter Instrumentation ist angenehme Abwechslung, Kontrastirung der verschiedenen Klangbilder in demselben Stücke. Auch diese ist in rechter Weise zu belegen schwer, wie so manches Orchesterwerk zeigt, das von Anfang bis zu Ende in zu monotoner Weise hintönt, oder im Gegentheil zu grelle und überhäufte Kontraste bringt. Endlich ist ein besonderer Fehler der Neuzeit die Ueberladung mit Instrumenten; der Zuhörer wird von einem Tonschwall fast ununterbrochen dermassen angerauscht, dass er, physisch bald abgespannt, Gott dankt, wenn das Tonstück sein Beglückungswerk beendet hat.

In der Kunst schöner Instrumentation nun ist *Gade* gleich von vorn herein ohne allen Widerspruch als ein Meister anerkannt worden. Die oben gestellten Forderungen erfüllt er in schöner Weise, ohne in die angedeuteten Fehler zu verfallen. Seine Klangbilder sind durchgängig, von den zartesten an bis in die gewaltigsten, meisterhaftesten hinein, wohlklingend. Sie sind ferner zugleich überall neu und pikant. Auch zeigt sich in ihren Reihen stets eine grosse Mannigfaltigkeit überraschender und stets angenehmer Kontraste. Endlich findet sich nirgends Ueberfüllung. Keine Ueberwucherung, kein Unkraut der Instrumente. Die Gedanken fliessen alle voll in's Ohr, aber nirgends übervoll und verwirrt. Sie sind alle plastisch, im Kopfe vollständig ausgeprägt, und so sicher in die Partitur gezeichnet, dass sie genau so erklingen, wie sie erklingen sollen. Dies fühlt man, sobald man sie hört, und sieht der Erfahrene, wenn er in die Partitur blickt, an der Sicherheit der Mischung augenblicklich. Welches Verdienst aber in einer glücklichen Instrumentirungskunst liegt, können nur Die ganz ermessen, die sich praktisch selbst darin versucht haben, weil nur Solchen die grossen Schwierigkeiten durch die Erfahrung bekannt geworden sein können. Ein musikalisches Klangbild im Kopfe erzeugen und mit dem Ohre der Einbildungskraft hören, will schon etwas bedeuten; aber es so in die Partitur abmalen, dass es bei der Ausführung dem Komponisten selbst und den Zuhörern zugleich genau erscheint, wie es beabsichtigt worden, ist unter allen musikalischen Aufgaben die dem Misslingen am Meisten unterworfene. Ein einziges Instrument, ein einziger Ton dieses Instrumentes, seinem Klange oder nur seiner Region nach nicht genau berechnet, kann den ganzen Charakter eines Klangbildes zerstören, und etwas ganz Anderes hören machen, als der Komponist bezweckte.

Um die Meisterschaft *Gade's* in dieser Beziehung ganz zu erkennen, muss die Partitur studirt werden. In Beisp. 5 findet sich der Anfang eines vollständig instrumentirten Gedankens, der dort als Beweis interessanter thematischer Arbeit aufgestellt wurde, nun aber auch in Hinsicht auf originelle Instrumentation betrachtet werden möge.

Ein zweites Beispiel folge: der Anfang des Allegretto, in Nr. 10 nur als Melodie, hier in seiner ganzen Gestalt gezeigt, als Beweis, wie pikant unser Komponist eine einfache Zeichnung zu instrumentiren versteht.

Fagott
Violini 1 e 2
Viole
p
Viole
cresc.
Bassi
Flauti
Corni in A
p
Timp.
Clarinetti in A
p
Fagotti, Corni e Timpani
Violini 1 e 2
p
Viole
Violoncelli e Bassi



Fragen wir nun, hat *Gade* einen Fortschritt in der Instrumentirungskunst gezeigt? so müssen wir in Bezug auf ihn selbst unbedingt mit Ja antworten. Noch mannigfaltigere, noch neuere, noch reizendere Instrumentaleffekte und durchgängig in erhöhter Klarheit sind von Anfang bis zu Ende reichlichst in diesem Werke ausgestreut. Fragen wir, hat *Gade* einen Fortschritt über die vorhandenen deutschen Meister hinaus, über *Beethoven* namentlich gemacht, so ist mit Nein zu antworten. Sein Orchester ist das gebräuchliche, wie *Beethoven* es in seinen meisten Symphonieen verwendet. Unerschöpflich an interessanten Mischungen dieser Instrumente, innerhalb der gewohnten Grenzen, erscheint doch einzeln keines, das für sich eine uns bisher unbekannte Sprache redete oder in eine ganz ungeahnte Situation gebracht worden wäre. Als kühner Neuerer, als Entdecker noch ungeahnter Regionen in dem Gebiete der Instrumentation ist er bis jetzt wenigstens noch nicht erschienen.

Es lebt gegenwärtig, wahrscheinlich auf der ganzen Erde, nur ein Einziger, den *Gade's* Instrumentation nicht vollkommen befriedigen möchte. Wir werden in der Folge viel von diesem seltsamen Geiste zu reden haben.

(Fortsetzung folgt.)

Das königl. Konservatorium für Musik in München.

Die öffentlichen Prüfungsconcerte der Zöglinge dieses Instituts, welche am 9., 12. und 14. August dieses Jahres in Gegenwart des musikliebenden Prinzen *Adalbert* von Baiern und eines zahlreichen Publikums stattfanden, geben dem Referenten Gelegenheit, einige Bemerkungen über diese Anstalt in Ihrem geschätzten Blatte niederzulegen und auf die nach erst zweijährigem Bestande derselben gewonnenen bedeutenden Resultate aufmerksam zu machen, um so mehr, als sie unseres Wissens die einzige dieser Art ist, die von einem praktischen Sänger geleitet wird und ihrer bisher in öffentlichen Blättern so wenig Erwähnung geschehen ist.

Als vor etwa drei Jahren der kunstsinnige König *Ludwig* von Baiern die Errichtung eines musikalischen Konservatoriums in München genehmigte, wurde auf Gutachten einer niedergesetzten Kommission, und namentlich des hiesigen königl. Kapellmeisters *Franz Lachner*, der in der musikalischen Welt als Sänger und gebildeter Musiker bekannte Baritonist *Hauser* aus Wien zur Gründung und Leitung desselben hieher berufen. Jeder, der Gelegenheit hatte, diesen Sänger in früheren Jahren auf der Bühne zu hören, wird zugeben, dass er in der Reihe der Ersten seines Faches gestanden. Nachdem er sich von dem Theater zurückgezogen und sich in Wien als Gesanglehrer niedergelassen, bildete er eine Anzahl Schüler, die gegenwärtig als Theater-, Concert- oder Kirchensänger, sowie als Gesanglehrer eine ehrenvolle Stellung einnehmen. Da die Anstalt „vorzugsweise die Bildung von Sängern für Kirche, Concert und Theater bezweckt", wie es in § 1 der königl. Statuten heisst, so kann man Herrn *Lachner* für diesen Vorschlag, der sich durch den Erfolg aufs Beste gerechtfertigt hat, nur dankbar sein. *Lachner* wusste wohl, worauf es hauptsächlich bei Gründung dieser Anstalt ankam und dass ihr Zweck nur durch einen Praktiker erreicht werden könne; auch bei der Wahl der geeignetsten Lehrer unterstützte er Herrn *Hauser* durch Rath und That. Die Lehrer sind folgende: *Lenz* — Sänger und Regisseur an der hiesigen Hofbühne, als Gesanglehrer und Musiker geschätzt — für die erste Gesangsklasse; *Hauser* — Direktor — für die höheren Gesangsklassen; *Fückerer* und *Wenner* — vortreffliche Klavierspieler — für Klavier; *Wereck* und *Barraga* für den Elementarunterricht; *Wohlmuth* für Harmonie und Kontrapunkt; *Menter* und *Mittermayer* — Zierden unserer Hofkapelle — für Violoncello und Violine; *Herzog* für die Orgel; *Jost* — königl. Hofschauspieler — für Deklamation; *Ammann* für die italienische Sprache. Zur Produktion selbst übergehend, bestand das Programm aus folgenden Stücken:

Am ersten Tage: 1) Symphonie von *Mozart*, 4händig; 2—7) ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge von verschiedenen Meistern (Schüler der ersten Gesangsklasse); 8) Quartett für Streichinstrumente von *J. Haydn*; 9—12) Lieder und Ensemble-Sätze aus verschiedenen Opern — Lucia, Schweizerfamilie — (Schüler der höheren Gesangsklassen); 13) Klavierstück von *Mendelssohn*; 14) „La clemenza di Tito" von *Mozart*, daraus: das erste Finale; Duett; Aria; Chor; zweites Finale.

Am zweiten Tage: 1) Chor von *G. F. Händel*; 2) „Don Giovanni" von *W. A. Mozart*, daraus: a) Aria (Don Ottavio), b) Aria (Donna Anna), c) Maskenterzett, d) Sextett, 3) „Souvenir de Spaa", Fantasie für Violoncello von *F. Servais*; 4) Vokalquartett von *M. Hauptmann*, 5) ein- und mehrstimmige Lieder von verschiedenen Meistern; 6) Klavierquartett von *L. van Beethoven*. Zweite Abtheilung: „Die Schöpfung", Oratorium von *Joseph Haydn* (mit Hinweglassung einiger Chöre und Instrumentalsätze).

Am dritten Tage: 1) Motette für Solo und Chor von *M. Hauptmann*; 2) Duett aus „Jessonda" von *Louis Spohr*, 3) Fantasie über den „Sehnsuchtswalzer" für Violoncello von *F. Servais*, 4) Arie aus „Cosi fan tutte" von *Mozart*; 5) Schwedische Volkslieder für 4 Frauenstimmen; 6) ein- und mehrstimmige Lieder von verschiedenen Meistern, 7) „Der Frühling", Quartett von *F. Lachner*, 8) Aria von *Mozart*, 9) Fantasie-Caprice für die Violine von *H. Vieuxtemps*. Zweite Abtheilung: „Elias" Oratorium, nach Worten des Alten Testamentes, von *Felix Mendelssohn Bartholdy* (zweiter Theil).

Man weiss aus Erfahrung zur Genüge, dass bei Gesanginstituten, Gesangvereinen u. dgl. der Sologesang immer die schwächste Seite ist; so musste z. B. selbst die Berliner Singakademie bei ihren Aufführungen, trotz ihrer zahlreichen und zum Theil ausgezeichneten Mitglieder, für die Solopartieen ihre Zuflucht zu den Sängern des königl. Hoftheaters nehmen. Hier aber waren die Solosänger sämmtlich Zöglinge des Konservatoriums und zeichneten sich durch einen schönen, natürlichen Vortrag aus. Die Wahl bedeutender Ensemble-Stücke deutet auf die Absicht hin, die Zöglinge bei Zeiten auch in der Ausführung dieser schwierigeren Kunstgattung zu üben und auszubilden. Man bemerkt oft genug, dass Sänger wie Instrumentalisten ihre Cabaletten und Capriccio's recht gut vortragen können, im Zusammenspiel und Gesang dagegen sich sehr schwach erweisen. Der richtigste Maassstab für den Grad der Ausbildung der Zöglinge dürfte die Aufführung des Elias sein. Der erste Theil dieses Oratoriums wurde vor einigen Monaten zum Besten der deutschen Flotte zum ersten Male gegeben und von dem zahlreich versammelten Publikum mit entschiedenem Interesse und Beifall aufgenommen. Dies ist für die Bildung sowohl als Richtung des hiesigen Konservatoriums bezeichnend, indem es sich nicht mit moderner Theatermusik u. dgl. begnügt, sondern es sich zur Aufgabe gesetzt zu haben scheint, die grössten musikalischen Kunstwerke würdig zur Anschauung zu bringen und dadurch seine ursprüngliche Bestimmung zu erreichen. — Auch die Schüler der Instrumentalklassen haben sich lobenswerth producirt und sind keineswegs zurückgeblieben. — Auffallend war dem Ref. jedoch, dass das Klavier in den Conzerten numerisch so schwach vertreten war; man sagte uns, der Grund sei, dass die meisten guten Klavierspieler sich der Orgel widmeten. Ungern vermissten wir auch dieses Jahr, im Vergleiche mit dem vorigen, die Aufführung von Kompositionen alter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. So viel in Kürze über dieses junge Institut, das wohl noch *pia desideria* übrig lässt, aber doch in der verhältnissmässig kurzen Zeit seines Bestehens bereits sehr Bedeutendes geleistet hat, und bei dem regen Eifer seines Direktors und der anderen Lehrer die schönsten Hoffnungen auf immer erfreulichere Resultate erweckt und rechtfertigt. Wir rufen der Anstalt ein herzliches Glück auf! zu.

München, im August. *M.*

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Erstes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 1. Oktober. — Ouverture zu Iphigenie in Aulis von *Gluck*. — Recitativ und Arie aus Fidelio von *L. van Beethoven*, gesungen von Fräul. *Hermine Haller*, grossh. Hofopernsängerin zu Weimar. — Conzert in Form einer Gesangscene für die Violine, komponirt von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn *Apollinary de Kontski* aus Warschau. — Arie aus dem Oratorium „Elias" von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von Fräul. *Hermine Haller*. — Souvenir de Leipzig, Adagio und Rondo für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *A. de Kontski*. — Zwei Lieder mit Pianoforte, gesungen von Fräul. *Hermine Haller*, Gretchen am Spinnrade von *F. Schubert*; Frühlingslied, von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. — Die Cascade, Caprice für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *A. de Kontski*. — Symphonie (No. 7, A dur), von ***L.** van Beethoven*.

Gluck begann die Komposition seiner Iphigenie in Aulis im 58. Jahre. Und Sechzig zählte er, als sie beendet, am 19. April 1774 zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde. *Vierzig* Opern hatte er in seinen Jünglings- und Mannesjahren, in den Lebensperioden geschrieben, wo die Fantasie vollkräftig im gesunden Menschen vorausgesetzt wird, und alle diese Werke gingen, als Arbeiten eines gewöhnlichen Talentes, ohne merkliche Wirkung an ihrer Zeit vorüber und nur Erst als man annehmen durfte, sein *Talent* sei erschöpft, nahe am Greisenalter, begann er, wider alles Erwarten, Werke des *Genie's* zu schaffen. Da, wo man wähnt, der Geist des Menschen habe seine Grenze erreicht und müsse sich den Naturgesetzen nach zolb-

wendig verpuppen, trat *Gluck* erst als kühner Reformator auf und schritt in jugendlicher Kraft und Begeisterung über alle seine Zeitgenossen hinweg.

Was bewirkte diese wunderbare, ungeahnte Veränderung in ihm? Ein durch Beobachtung und Nachdenken gesteigertes Kunstbewusstsein und der daraus fliessende klare und entschiedene Wille. Er hatte keine neue Fantasie bekommen, aber eine bessere Einsicht gewonnen; diese gab jener höhere Befehle, und so kamen bessere Thaten. *Gluck* schrieb seit dieser Periode keine Note mehr hin, von der er nicht ganz bestimmt wusste, was sie sollte, und dieses ist das einzige Mittel, Tonwerke für die gebildete Menschheit unabhängig von der Zeit zu machen. Denn die Schönheit der musikalischen Gedanken unterliegt dem Wechsel, der Mode, ihre Wahrheit ist unvergänglich. Die Wahrheit aber wird nimmer von der Fantasie allein, sondern nur in treuer Begleitung des Verstandes aufgefunden. — Es war eine schöne Zeit, in der *Gluck* komponirte und *Rousseau* ihn recensirte, vielleicht für unseren Fortschritt in beiden Beziehungen nicht ohne Nutzen, wenn wir betrachtend zu diesen Geistern zurückkehrten und die Maximen einmal wieder untersuchten, nach denen sie geschaffen und gewirkt haben.

Fräulein *Haller* sang die Arien aus Fidelio und Elias mit voller, angenehmer Stimme, gefühltem Ausdruck und Vermeidung aller die Menge wohl oft blendenden, aber den Kenner anekelnden Kunstziereréien. Auch in dem Vortrage der Lieder von *Fr. Schubert* schmiegte sie sich der Auffassung des Tondichters treu an. Weniger schien uns dies bei dem zweiten Liede von *Mendelssohn* der Fall zu sein. Jedenfalls ist Fräul. *Haller* eine Sängerin, die, mit schönen Mitteln ausgestattet und von edlem Kunstgeschmacke geleitet, überall freundliche Aufnahme finden wird, wo man Kunstleistungen unbefangen beurtheilen will. Sie erhielt, in der zweiten Arie namentlich, rauschenden Beifall.

Herr *von Kontski* spielte die Gesangszene von *Spohr* so, dass der Meister selbst gewiss mit dem Vortrage zufrieden gewesen wäre. Das Rondo, Erinnerung an Leipzig, hat einzelne originelle, zuweilen aber auch seltsame Effekte, es vermochte die Gunst des Publikums nicht zu gewinnen; unglücklicherweise riss mitten im Spiel die *E*-Seite zweimal hinter einander, der dadurch verursachte Aufenthalt, so wie die unerträgliche Hitze im Saale erhöhten die ungünstige Stimmung, welche sich zuletzt in Zeichen des Missfallens kundgab. Nach dem Vortrage der Cascade dagegen brach ein lange anhaltender Beifallssturm aus.

Da Herr *Gade* für dieses Winterhalbjahr die musikalische Direktion nicht wieder zu übernehmen vermochte, so ist Herr Kapellmeister *Rietz* an dessen Stelle getreten, und dadurch ein gleich bewährter Dirigent gewonnen worden. Das Publikum empfing Letzteren bei seinem Erscheinen im Orchester mit lebhaftem Applaus.

Leipzig, 1848. Am 16. September stellte Herr *Johannes Zschocher*, ein junger Mann, der seit Jahresfrist hier ein Institut für Pianofortespiel errichtet hat, im Saale der Buchhändlerbörse vor einem zahlreichen Auditorium die zweite öffentliche Prüfung mit seinen Zöglingen an. Folgende Stücke kamen dabei zur Aufführung. *I. Theil:* 1) Ouverture zu Don Juan, für 8 Hände arrangirt. 2) Elementarübung von *Czerny*. 3) Etude von *Bertini*. 4) Kinderstück von *Mendelssohn Bartholdy*. 5) Etude von *Bertini*. 6) Etude von *Czerny*; Notturno von *Field*. 7) Marsch von *Beethoven* (aus Op. 26), arr. à 4 mains. 8) Exercice von *J. Seb. Bach*. 9) La femme du marin, pensée fugitive von *Kalkbrenner*. 10) Etude von *Cramer*, Lied ohne Worte von *Mendelssohn Bartholdy*. 11) Zwei Etuden von *St. Heller*, Kinderstück von *Mendelssohn Bartholdy*. *II. Theil:* 12) Jubel-Ouverture von *C. M. v. Weber*, für 8 Hände arrangirt. 13) Etude von *St. Heller*, Notturno von *Field*. 14) Etude von *Moscheles*, Sonate von *L. v. Beethoven*. 15) Zwei Etuden von *Moscheles*, Notturno von *Chopin*. 16) Zwei Etuden von *Moscheles*; Notturno von *Döhler*. 17) Duo du couronnement pour deux Pianos par *Henri Herz*. Man sieht aus diesem Programme, dass Herr *Zschocher* nur Werke der besseren und besten Meister wählt und sonach die gute Geschmacksrichtung der Zöglinge von vorn herein in seinen Unterrichtsplan mit aufgenommen hat. Die hier verzeichneten verschiedenen Nummern wurden von eben so viel verschiedenen Schülern und Schülerinnen gespielt. Bedenkt man nun, dass die Ausführenden, mit einer Ausnahme vielleicht, alle noch dem Kindesalter angehören, die meisten davon erst seit einem Jahre den Unterricht empfangen und ihre Zeit nur zwischen den zahlreichen Schulstunden und deren gehörigen Arbeiten benutzen können, so ist an der Fertigkeit, welche die vorgetragenen Werke verlangen, leicht zu ermessen, dass der Lehrer eine gute Unterrichtsmethode sich angeeignet und sie mit Liebe, Geduld und Ausdauer verfolgt haben muss. Dass hier Ansprüche an höhere Kunstleistungen noch nicht zu machen sind, wird Jeder zugeben, der das Wesen der Jugend kennt und als Lehrer eigene Erfahrungen zu machen Gelegenheit gehabt hat. Auf einen Punkt möchten wir den jungen Mann jedoch aufmerksam machen: dass er nämlich seine Zöglinge an ein noch strengeres Festhalten des Taktes gewöhne. Unsere Zeit wird immer taktloser, nicht zum Nutzen der Kunst. Die höheren, ästhetischen Ursachen, die dem ausgebildeten Künstler Taktfreiheiten erlauben, sind bei Kindern noch nicht vorhanden, und fliessen die letzteren Schwankungen in der Regel blos aus noch unausgebildetem Taktgefühl, das möglichst zu wecken und zu befestigen immer eine Hauptaufgabe des Lehrers bleiben wird. Wir sind überzeugt, dass es nur dieser Andeutung bedarf, um bei einer künftigen Prüfung die kleinen Unebenheiten in dieser Beziehung verbannt zu sehen, welche wir diesmal an mehreren seiner Zöglinge noch zu bemerken hatten. — Der junge Mann ertheilt seine Lehren auf Verlangen zugleich in französischer oder englischer Sprache, gewiss eine Ur-

Google

noch mehr für manche Eltern, ihre Kinder seinem Unterrichte anzuvertrauen. —n.

RECENSION

Ueber mathematische Stimmung, gleichmässige und ungleichmässige Temperatur überhaupt, so wie über Orgel- und Klavierstimmung nach der *Scheibler*'schen Methode insbesondere. Ein Leitfaden für Musiker, Organisten, Instrumentenmacher, Klavier- und Orgelstimmer von *L. Schwabe*, Kantor an der Stadtkirche zu Giessen. Mainz, *B. Schott's Söhne*. 1848. gr. 8. 30 Seiten.

Seitdem *H. Scheibler* die akustische, namentlich bei Orgelpfeifen, Saiten, Stimmgabeln u. s. w. im hohen Grade bemerkbare Erscheinung, dass beim Erklingen zweier nicht im genauen Verhältnisse mathematischer Reinheit zu einander stehender Töne ein trommelndes Geräusch (Schwebung, Stoss) sich vernehmen lässt, zur Gründung einer neuen und zwar rationellen Stimmungsmethode zu verwenden wusste, hat diese Entdeckung zwar den Beifall aller Sachverständigen in hinreichendem Maasse erhalten, und die praktischen Vortheile derselben sind von Allen, welche die Fähigkeit besassen und sich die Mühe gaben, in die Prinzipien einzudringen und sich mit den Resultaten bekannt zu machen, gehörig gewürdigt und empfohlen worden. Aber dabei ist es auch bis jetzt so ziemlich geblieben, wenn gleich seit dem ersten Bekanntwerden jener Methode bereits mehr als 15 Jahre verflossen. Und doch ist es einzig und allein nur diese, welche den richtigen Weg zur Erlangung einer genauen brauchbaren Stimmung zeigt, während die bisherige roh empirische Verfahrungsweise immer nur ungenügende Resultate zu liefern im Stande ist.

Ein Theil der Schuld, dass die *Scheibler*'sche Entdeckung nicht schon längst in der Praxis diejenige Verbreitung gefunden, die sie mit Recht beanspruchen kann und die ihr über kurz oder lang dennoch einmal werden wird, dürfte wohl in der unklaren und unverständlichen Schreib- und Ausdrucksweise der darüber von dem verstorbenen *H. Scheibler* herausgegebenen Schriften zu suchen sein. Doch haben sich Männer gefunden, die dem abhalfen, an *Löhr* und *Töpfer*, deren Werke über die *Scheibler*'sche Methode um so beachtenswerther sind, als sie das System läutern und erläutern. Für den Zweck allgemeiner Verbreitung und praktischer Verwendung desselben aber erscheint auch deren Behandlungsweise der Sache noch zu wenig populär, weshalb es um so weniger auffallen kann, dass jener nicht erreicht wurde, wenn man bedenkt, dass unter allen Kunstjüngern vorzugsweise den praktischen Musikern am Meisten Vorurtheil, Indifferentismus und Indolenz in Betreff wissenschaftlicher Behandlung von Gegenständen ihres Faches eigen ist, und dass ferner, auch abgesehen von dem eben Gesagten, demjenigen Theile der Kunstgenossenschaft, welchem die neue Methode hauptsächlich nutzenbringend sein würde, Instrumentenmachern und Solchen, die sich mit der Stimmung von Klavieren und Orgeln zu beschäftigen haben, eine streng wissenschaftliche Behandlungsweise nicht immer ganz leicht eingänglich sein dürfte.

Unser Verf. hat zur Lösung seiner Aufgabe redlich das Seinige beigetragen. Was er gibt, ist für den Kenner nicht neu, kann es auch der Natur der Sache nach nicht sein; die Behandlungsweise des Stoffes indess macht das Werkchen zu einem recht nützlichen. Es findet sich hier, Stimmung und Temperatur anlangend, in der Kürze alles das auf verständliche Weise zusammengestellt und geordnet, was man sonst aus Encyclopädieen und Lehrbüchern mühsam zusammenzusuchen, zu ordnen und zu vergleichen genöthigt ist.

Was nun den speziellen Inhalt des Buches betrifft, so wollen wir zunächst mit dem Verf. über die Definition der Grundbegriffe, der freilich die wissenschaftliche Schärfe abgeht, nicht zu sehr rechten, obgleich wir z. B. gleich der ersten Erklärung, was nämlich unter Stimmung zu verstehen, nicht völlig beipflichten können. Stimmung meint er, sei eine Vertheilung der zwölf halben Töne zwischen einem Grundtone und seiner Oktave. Dass diese eine sehr vage Erläuterung, bedarf wohl keines besonderen Beweises.

Die Sache anlangend, so gibt der Verf. zuerst eine Erklärung und Zusammenstellung des absoluten Verhältnisses der einzelnen Intervalle, wie sie bei der sg. mathematischen Tonleiter stattfinden, zeigt, dass durch eine Stimmung nach reinen Quinten und Quarten weder die mathematische, noch überhaupt eine richtig temperirte Scala zu erlangen sei. So bei den Temperaturen angelangt, gibt er von der *Kirnberger*'schen ungleichschwebenden eine fassliche Anschauung, erklärt deren Fehler, setzt das Ungenügende derselben für den praktischen Gebrauch auseinander und geht zur gleichschwebenden oder, wie er nach dem Vorgange mehrerer sie nennt, zur gleichmässigen Temperatur über, welche er als eine Stimmung definirt, bei welcher alle Töne zwischen dem Grundtone und seiner Oktave zum allgemeinen Besten etwas nachlassen und in ein gleiches geometrisches Verhältniss gestellt werden. Die Abweichungen der gleichschwebenden Temperatur von der mathematischen Stimmung werden dargethan, zugleich aber auch nachgewiesen, dass die durch jene entstehenden Beeinträchtigungen der Reinheit der Intervalle äusserst geringfügig sei im Verhältniss zu den übrigen Vortheilen, welche die gleichschwebende Temperatur, allen andern, in welchen von vorn herein ohnehin schon allgemeine Unordnung herrsche, gegenüber gestellt, darbiete.

Hierauf folgt eine kurze Erläuterung derjenigen Methode, welche einzig und allein im Stande ist, praktisch eine wirklich und nicht blos dem Namen nach gleichschwebende Temperatur zu gewähren. Denn die Temperatur, mit welcher wir nach dem bisherigen Verfahren, blos durch Hülfe des Gehörs, unsere Klavierinstrumente belegen, ist im Grunde keineswegs eine

gleichschwebende oder gleichmässige, höchstens nur eine Approximation einer solchen zu nennen, da es an und für sich faktisch ein Ding der Unmöglichkeit ist, zwölf Quinten eine nach der anderen auf vollkommen gleiche Weise um eine für das Ohr unmessbare Kleinigkeit höher oder tiefer zu stimmen; eben so unmöglich, wie z. B. für einen anderen Sinn, das Auge, die Lösung der Aufgabe sein würde, ohne technische Hilfe, lediglich vermittelst des blosen Augenmaasses eine Länge von z. B. 12 Zoll in zwölf genau gleich grosse Theile zu zerlegen. Man versuche es nur einmal, zwölf verschiedene Saiten, z. B. auf mehreren Klavieren, Guitarren, Geigen oder dgl. etc. in den Einklang mit einander zu bringen, dass man die zweite mit der ersten, die dritte mit der zweiten, die vierte mit der dritten u. s. f. einstimmt, und untersuche nun, wenn man mit der zwölften fertig ist, ob diese mit der ersten genau übereinkommt. Dies Kunststück hat bis jetzt noch keinem, selbst mit dem feinsten Gehöre begabten Stimmer gelingen wollen. So wenig zuverlässig ist, wo es auf Haarschärfe ankommt, unser Gehör. *H. Scheibler* machte einmal einen ähnlichen noch einfacheren und dabei um so schlagenderen Versuch. Er liess das ein- und zweigestrichene *a* eines Fortepiano's durch einen der besten Stimmer einstimmen. Nachdem dies geschehen, fanden er sowohl als mehrere anwesende namhafte Musiker, unter ihnen auch *Moscheles* glaub' ich, dass die Oktave untadelhaft rein und allen Anforderungen des Gehörs an vollkommene Reinheit entspreche. Bei der Untersuchung des Intervalles mittelst des Apparates aber zeigte sich nichtsdestoweniger eine Differenz von einer Vibration! Ist nun die Einstimmung schon eines einzigen, obendrein des einfachsten und dem Ohre fasslichsten Intervalles nicht einmal mit Sicherheit zu erlangen, so begreift sich leicht, wie bei einer Reihe von mehreren, wo Ableitung auf Ableitung folgt, jeder vorhergegangene Fehler sich also fortpflanzt und möglicherweise vergrössert, dass das Resultat in Betreff der Reinheit des letzten eben kein genügendes sein kann. Was die oben erwähnten Intervalle der Oktave und des Einklanges anlangt, so hat bei diesen das Ohr noch ein festes zuverlässiges Maass: das der Reinheit; bei der Quinte, die, um nach durchgestimmtem Quintenzirkel eine reine Oktave zu liefern, abschweben muss, fehlt dieses aber ganz und gar. Auch ist es an und für sich schon eine reine Unmöglichkeit, den Grad des Abschwebens jeder einzelnen Quinte mit nur einiger Zuverlässigkeit zu bestimmen, da die Grösse desselben in der Gegend vom eingestrichenen a noch nicht einmal eine Vibration, höher hinauf freilich immer mehr beträgt, und wie aus oben erwähntem Beispiele ersichtlich, bei einem einzelnen Tone das Gehör um gerade so viel leicht zu täuschen ist. Erst nach Einstimmung mehrerer Quinten zeigen sich, und zwar bei Zuhülfenahme der Terzen, etwaige Fehler, und dann wird nach dem bisherigen Verfahren durch Probiren der Ueberschuss oder Mangel nach Gutdünken so lange repartirt, bis Alles leidlich zu sein scheint. Daher die bisherige vollkommene Unmöglichkeit einer genauen gleichschwebenden Temperatur, deren Existenz denn auch, was Klaviaturinstrumente anlangt, nur in der Theorie zu finden gewesen ist. Jene kleinen Abweichungen übrigens, welche, durch das gewöhnliche Stimmverfahren hervorgerufen, bei dem einzelnen Intervalle dem Gehöre mehr oder minder entgehen, besitzen indess aus akustischen Gründen die Eigenthümlichkeit, dass sie im vollen Akkorde gut vernehmbar werden, dadurch nämlich, dass sie diesen grössere oder geringere Härte zu Theil werden lassen, was bei völliger Gleichschwebung nicht stattfindet. Ein Umstand, dessen Nichtkenntniss zu den Träumen so mancher Musiker von einer speziellen Charakteristik der Tonarten als solcher das Seinige mit beigetragen haben mag.

Die Anwendung der *Scheibler*'schen Stimmmethode nach Stössen mittelst Benutzung der Gabeln und des Pendels ist aber, da sie alle, auch die kleinsten Differenzen, und dabei in der Hauptsache weniger das musikalische, als vielmehr das so zu sagen mechanische Gehör in Anspruch nimmt, ausserdem aber das Auge zum Schiedsrichter macht, der einzig richtige Weg, zu einer genauen Temperatur zu gelangen. Diejenigen, denen es um Autoritäten für das eben Gesagte zu thun ist, verweisen wir auf Männer von musikalischem Namen und Rang, wie *Spohr*, *Neukomm*, *Schnyder von Wartensee* u. A. m., die einstimmig das Urtheil ausgesprochen haben, dass keine andere Methode im Stande sei, eine so ausgezeichnete Reinheit der Scale in allen Regionen zu Wege zu bringen.

Im Verfolge seiner Schrift giebt nun der Verf. eine kurze verständliche Erklärung dieser Methode und sodann eine bündige Anweisung, Klaviere sowohl wie Orgeln nach *Scheibler*'scher Weise in Stimmung zu bringen. Obgleich sich hier nur so viel von der Theorie vorfindet, als zur praktischen Verwendung unumgänglich nothwendig, und daher z. B. die Lehre von den Kombinationstönen, welche diejenigen, die an der vollständigen Theorie ein Interesse nehmen, in den *Scheibler*'schen Schriften oder bei *Lohr* und *Töpfer* nachsehen können, als für den Zweck des Werkchens nicht wesentlich, übergangen ist, so wäre andererseits dagegen etwas mehr Ausführlichkeit in manchen für die Praxis höchst wesentlichen Dingen wohl zu erwarten gewesen, um dadurch Erkenntniss und Verständniss der *Scheibler*'schen Methode noch mehr anzubahnen. Wer sich mit dem genaueren Studium einer Sache zu befassen Lust, Zeit und Gelegenheit hat, der findet sich am Ende auf dem Wege aprioristischer Erkenntniss von selbst zurecht; für den blosen Praktiker jedoch, dem hauptsächlich mit den Resultaten der Wissenschaft und demnächst mit den zur Erlangung derselben erforderlichen technischen Kunstgriffen gedient ist, können diese unter allen Umständen, und namentlich in einem Buche, welches vorzugsweise in dieser Hinsicht auf Popularität Anspruch macht, niemals klar und deutlich genug auseinandergesetzt werden. Eine etwas ausführliche Beschreibung des Metronoms und eine Anleitung zur richtigen Benutzung desselben für den in Rede stehenden Zweck wäre daher vor allen Dingen hier am Ort und Stelle gewesen, nicht weniger auch eine specielle Anweisung in Betreff der Aufstellung und Ver

Digitized by Google

wendung der Gabeln, Angabe der vorzüglichsten Form derselben u. s. w.

Im Uebrigen ist das Werkchen empfehlenswerth. Es ist mit Fleiss gearbeitet. Den alten Abusus indess, die kleine Terz von *C dis* statt *es* und die kleine Sexte desselben Tones *gis* statt *as* zu nennen, was mehrmals geschieht, hätte der Verf. schon der grammatischen Consequenz halber füglich vermeiden können.

Druckfehler von Belang finden sich nicht vor; Papier, Druck und sonstige Ausstattung sind lobenswerth und wünscht Referent, dass diese Schrift den ihr vom Verf. vorgezeichneten Zweck, Beförderung näherer Würdigung und grösserer Verbreitung der *Scheibler*'schen Stimmmethode, vollständig erreichen möge. *Hdt.*

MISCELLEN.

Nicht jedes Kunstwerk, das verständlich ist, bereitet Genuss. Aber kein Kunstwerk bereitet Genuss, das nicht verständlich ist.

Allen dramatischen Werken sind drei Dinge nöthig, die sich in den Charakteren und Handlungen zeigen sollen. Erstens muss sich ein Streben nach Glück kundgeben. Dieses hat die Exposition vorzuführen. Sodann kommen bedeutende und immer steigende Hindernisse dagegen, welche die Verwickelung des Stückes bilden, und endlich erscheint der siegende Moment, wo das Glück errungen wird, entweder in diesem Leben noch — Schau- und Lustspiel — oder im Jenseits durch den irdischen Tod — Trauerspiel. Die Exposition soll des Zuschauers Interesse lebhaft erregen; die Verwickelung es mächtig steigern, und die Auflösung das Gemüth vollständig befriedigen.

Wenn alle Bühnendichter diese einfachen Bedingungen bei Erfindung ihrer Fabel und der Umwandlung derselben in einen dramatischen Plan stets fest und unausgesetzt in's Auge fassten und daran hielten, hätten wir weniger misslungene Stücke und gewiss auch mehr gelungene Operntexte.

Viele philosophische Phrasen gleichen harten Nüssen. Man muss lange beissen, bis sie aufgeknackt sind, und wenn es endlich gelungen, sind sie entweder hohl oder ein wurmzerfressener Kern ist der Lohn der Anstrengung. Besonders arg wirthschaften solche tiefe Geister mit allgemeinen Sätzen, weil sie dazu die in's Einzelne gehenden gründlichen Kenntnisse nicht nöthig zu haben glauben. „Ich war durch den Umgang mit hochbegabten Männern früh zu der Einsicht gelangt, dass ohne den ernsten Hang nach der Kenntniss des Einzelnen alle grosse und allgemeine Weltanschauung nur ein Luftgebäude sein könne" — sagt *Humboldt* in der Vorrede zu seinem Kosmos. Und *Goethe* bemerkt: „Allgemeine Begriffe und grosser Dünkel sind immer auf dem Wege, entsetzliches Unglück anzurichten."

FEUILLETON.

Am 10. September wurde in Berlin zum ersten Male aufgeführt: „Der diamantene Kranz", Oper in drei Aufzügen von *Thomas Overskou*, Musik von dem öfters schon erwähnten jungen dänischen Komponisten *Siegfried Saloman*. Es scheint aber nicht viel Bedeutendes daran zu sein; auch der Beifall war mässig.

Kapellmeister *C. G. Reissiger* in Dresden hat das Ritterkreuz des sächsischen Civilverdienstordens erhalten.

Die diesmalige Saison der italienischen Oper im Coventgarden-Theater zu London hat mit einem Deficit von mehr als 40,000 Pfund Sterling geschlossen. Nichtsdestoweniger werden die Unternehmer, zwei reiche Brauer, das Theater im März nächsten Jahres mit neuem Glanze eröffnen.

Am 22. September feierte die Dresdener Kapelle das dreihundertjährige Jubiläum ihres Bestehens. Des Morgens fanden sich sämmtliche Mitglieder in Pillnitz ein, wo sie vor dem Könige einen Gesang, Morgengebet von *Theod. Hell* und *Reissiger*, ausführten. Auf dem Heimwege wurde dem Andenken *Naumann*'s, so wie *Weber*'s, an den Gräbern Beider, eine Huldigung dargebracht. — Des Abends fand im Theater nach einem Prologe von *Gutzkow* die „historisch-musikalische Festfeier" Statt. Gesang- und Instrumentalstücke von *Johann Walther*, *Heinrich Schütz*, *Heinichen*, *Hasse*, *Naumann*, *Schuster*, *Paer*, *Morlacchi* (lauter Kapellmeister der Dresdner Kapelle) bildeten das Programm, und *Weber*'s Jubelouverture machte den Beschluss. Darauf folgte das Festmahl. Unter den fremden Gästen befanden sich *Chelard* und *Marschner*, sowie die *Schröder-Devrient* (welche, beiläufig gesagt, von ihrem jüngst geheiratheten Manne v. *Döring* wieder verlassen worden sein soll).

Unter den Opfern der Cholera befindet sich auch der erste Flötist des Rigaer Stadttheaters, *W. H. Mühlfeldt*, aus Magdeburg.

Der früher in Dresden, dann in Wien angestellte Tenorist *Bielczizky* hat das Salzburger Theater als Pächter übernommen.

Das preussische Ministerium des Innern hat endlich auch die Theatercensur aufgehoben.

In der dritten und vierten Generalversammlung der zur Reorganisation des Musikwesens vereinigten preussischen Tonkünstler zu Berlin (vergl. S. 590 und 630) wurde die Berathung über die Statuten fortgesetzt. Die Frage, wer überhaupt an den Berathungen Theil nehmen könne, wurde dahin entschieden: nur Musiker von Fach; als solche seien Alle anzusehen, welche die Musik entweder ganz oder auch nur zu einem Theile ihres Lebensberufes gemacht haben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. Lobe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Oktober. Nr. 41. 1848.

Inhalt: Parteiung auf dem Gebiete der Tonkunst. — Hymnologie. — *Nachrichten:* Aus Frankfurt a. M. Aus Dessau. Aus Zeitz. Aus Leipzig. — Nekrolog. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Parteiung auf dem Gebiete der Tonkunst.

Durch die ganze politische Welt geht jetzt der Ruf: „Man muss Partei nehmen", und eines der Losungsworte unserer Zeit ist das bekannte *Herwegh*'sche:

> Partei! Partei! wer sollte sie nicht nehmen,
> Die noch die Mutter aller Siege war!

Ohne Zahl sind jetzt die Illo's, die mit dem *Wallenstein*'schen Feldmarschall sagen: „Wer nicht ist mit mir, der ist *wider* mich." Es ist wohl keine Frage, dass dem Bürger dieser Welt die Pflicht obliegt, durch Parteinahme auf dem politischen Felde mitzuwirken, um im staatlichen Leben bessere Zustände herbeiführen zu helfen.

Nun bleibt man aber nicht dabei stehen, man trägt diese Forderung auch auf das Gebiet der Kunst herüber, und namentlich hat sich in der Musik neuerlich immer häufiger die Meinung geltend zu machen gesucht, man müsse auch hier zu einer bestimmten Fahne schwören, man müsse in den verschiedenen Richtungen der Tonkunst *für* oder *wider* entschieden auftreten.

Sehen wir, was Haltbares daran ist.

Was bringt auf dem politischen Felde die Parteien hervor? (Ich bemerke ein für alle Mal, dass ich letzteres Wort hier in edlem Sinne nehme, also darunter nicht etwa das wilde Toben einer unmenschlichen Wühlerei verstehe, sondern den geistigen Kampf der verschiedenen Ansichten gebildeter, redlicher Staatsbürger.) Die politischen Parteien entspringen aus der Verschiedenheit der Ansichten des *Verstandes* über die absolut oder relativ beste Regierungsform. Das Gesetz, das hier siegen soll, ist das der Mehrheit. Wenn einmal auf unserer Erde nicht jedes einzelnen Menschen politischer Wille erfüllt werden kann und ein Unterordnen der Theile demnach nicht zu vermeiden ist, so müssen doch wohl die kleineren Zahlen sich der grössten fügen? Damit aber der überwiegende Wille sich sicher herausstelle, muss jeder Einzelne den seinigen kundgeben, und deshalb ist die Forderung, auf dem politischen Gebiete entschieden Partei zu nehmen, eine nothwendige und vernünftige.

Aber in der Kunst, in der Musik? Sie wurzelt in der *Gemüthswelt*, nur darin also können die Quellen der sogenannten Parteien zu suchen sein; die letzteren können nur entspringen aus der Verschiedenheit der Empfindung, des Gefühles für die Kunst, des Geschmackes. — Da stellen sich nun allerdings Parteien heraus:

1) Die Männer der Vergangenheit, die nur an Werken früherer Meister Gefallen finden, auf die Gegenwart aber verächtlich herabblicken.

2) Die Männer der Gegenwart, die nur die heutige Musik anerkennen und ehren, die Schöpfungen älterer Tondichter aber schlechtweg für einen Zopf erklären, der entweder schon abgeschnitten sei oder doch abgeschnitten werden müsse.

3) Die Männer der Zukunft, die weder mit den Werken der früheren, noch mit denen der Jetztzeit zufrieden sind und alles Heil von den kommenden Zeiten erwarten.

Dazwischen liegen noch verschiedene Schattirungen, z. B. Solche, die zwar die Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart anerkennen, damit aber auch den Kreis abschliessen und der Zukunft kein Vorwärts mehr zugestehen u. s. w.

Ist hier ein vernünftiger Grund zur Parteiung im scharfen politischen Sinne, zu unerschütterlichem Festhalten der einen und entschiedenem Bekämpfen der andern Gefühls- und Geschmacksrichtung? Wer nicht blind und taub ist, kann das Herrliche, was die Vergangenheit in der Tonkunst schuf, nicht verkennen. Werke, wie die von *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven*, *Cherubini*, *Weber* u. s. w., welche Tausende entzückt haben und noch entzücken, sind nicht als eine Bagatelle zu betrachten, und wer sie für „Zopf" ausgibt, der besehe sich doch ja, wenn er's vermag, einmal von hinten. Welch' tiefen Eindruck die Werke unserer früheren grossen Meister hervorbrachten, wie bedeutend sie auf die gesammte Kultur der Menschheit eingewirkt haben und noch einwirken, das ist gar nicht zu ermessen. Dasselbe gilt von den Werken der Gegenwart. Ist sie auch nicht so reich an Kunstprodukten ersten Ranges, was Erfindung, Schwung, Genialität anlangt, so hat sie doch sehr bedeutende Erscheinungen aufzuweisen. Und wäre denn die gewaltige Vervollkommnung der äusseren Mittel, der Technik, der Instrumentation u. s. w. für nichts zu achten? Will man endlich nicht annehmen, die Kunst habe sich erschöpft und es sei um das Menschengeschlecht gethan, so dür-

zed by Google

len wir auch von der Zukunft schöne Werke erwarten. Im Gebiete der Kunst, und speziell der Musik also aufzufordern, wie in der Politik, entschieden Partei zu nehmen, heisst verlangen, einseitig einer Gefühls- und Geschmacksrichtung in derselben sich zu ergeben, und folglich etwas der Kunst Widerstrebendes zu verlangen. Ist das Wesen des politischen Seins stets an die herrschende Idee eines gegebenen Zeitmomentes gebunden und eine gewisse Unfreiheit des Individuums darum immer zu verbannen, so soll das Gemüth in seinen Kunstgenüssen frei und unbeschränkt sein; es soll sich nicht einspinnen; es soll die besten Gaben der Vergangenheit, so wie der Gegenwart empfinden können, ja es soll versuchen, auch die Kunstschöpfungen, die schon mehr der Zukunft zustreben, nach Möglichkeit sich anzunehmen. Je weniger der Geschmack sich einer bestimmten Richtung nur ergibt, je allgemeiner, allumfassender er alles Aechte und Schöne aller Zeiten zu empfinden und zu geniessen vermag, je freier er sich demnach von aller Parteinahme, d. h. von Einseitigkeit zu halten weiss, desto kunstwürdiger ist er. Je mehr sich Einer nur einer Partei ergibt und je mehr er Andere auffordert, dasselbe zu thun, desto geringer muss seine künstlerische Empfänglichkeit und seine kritische Bildung sein. Die Forderung hier zur Parteinahme hat nichts Haltbares in sich, sie fliesst nicht aus der Natur der Sache, sondern aus einer gedankenlosen Uebertragung von einem Gebiete auf das andere, kurz, aus blosser Nachbeterei. Und das ist eine geistige Krankheit unserer Zeit, die mehr und mehr in der musikalischen Literatur überhand nimmt, und wenn sie Einfluss gewänne, grossen Schaden anrichten könnte.

Fr. S.

Hymnologie betreffend.

Es ist von den Hymnologen vermuthet worden, dass es ein Wittenberger Gesangbuch von 1538 gegeben habe, weil in der Vorrede des Gesangbuchs der Stadt Hof in Baiern vom Jahre 1614 gesagt wird, dass *Caspar Loener* (evangelischer Prediger daselbst zur Zeit *Luther's*) „zum ersten und kleinen Gesangbüchlein" *Luther's* etliche nothwendige Lieder, die darin gefehlt hatten, 1529 mit grossem Fleisse gesammelt habe, und dass dies Gesangbuch endlich auf Gutachten *Luther's* im Jahre 1538 zu Wittenberg gedruckt worden sei.

Dies erwähnen aus obiger Vorrede *Joh. Chr. Olearius* in seiner „Jubilirenden Liederfreude" etc., Arnstadt, 1717, und *G. Schöber* in seinem „Zweiten Beitrag zur Liederhistorie" etc., Leipz. 1760, ohne jedoch mehr geben zu können. *v. Winterfeld*, *v. Tucher* und *Wackernagel* haben in ihren neuesten Schriften über Hymnologie, die auf so grossen Forschungen und auf vieljährigem Quellenstudium beruhen, nichts mehr bieten können und die zweifelhafte Existenz jenes Gesangbuches nicht zur Gewissheit gebracht. *Wackernagel* z. B. in seiner Schrift „Das deutsche Kirchenlied" etc., Stuttg. 1841, S. 748, setzt bei der Anzeige dieses vermeintlichen Gesangbuches ein () und ? und ist ebenso zweifelhaft noch in seiner neuesten Schrift „*Luther's* Lieder" u. s. w., Stuttgart, 1848, S. 100.

Es ist dem Unterzeichneten geglückt, dieses Wittenberger Gesangbuch von 1538, was bis jetzt nur ein Gegenstand der Vermuthung oder des *Zweifels* war, in einem Bande der Universitätsbibliothek zu Jena, worin 11 Schriften zusammengebunden sind (darunter auch das *sehr seltene sg. Begräbnissgesangbuch Luther's* von 1542), im September 1848 zu entdecken und das Vorhandensein desselben ausser Zweifel zu setzen. Er erlaubt sich hiermit, dies den Freunden der Hymnologie anzuzeigen und eine kurze Beschreibung zu machen.

Der Titel ist: „Geistliche gesang, aus heiliger Schrifft mit vleis zusamengebracht, Vnd auffs new zugericht. Wittemberg 1538." kl. 8. Der Name des Druckers ist nirgends angegeben. Das Titelblatt ist ringsherum mit einem viereckigen Holzschnitte umgeben. Die Rückseite ist leer. Eine Vorrede ist nicht dabei. Die Blätter sind mit Zahlen oben in der Mitte numerirt. Es sind im Ganzen 26 Blätter. Es folgen nun die einzelnen Gesänge, die sämmtlich deutsch sind, zum Theil aus dem Lateinischen übersetzt, mit den Singnoten, so dass der Anfang des ersten Verses unter die Noten gedruckt ist. Es sind 17 Gesänge, die, bis auf einen, sämmtlich *nicht* in den reichhaltigen Sammlungen eines *Wackernagel*, *v. Winterfeld* und *v. Tucher* stehen, also unbekannt sind. Daher ist es auch richtig, wie in der oben erwähnten Vorrede des Hofer Gesangbuches steht, es seien solche Gesänge gesammelt, die gefehlt hatten. Es sind meistens Gesänge auf christliche Feste, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, die Passion Christi etc. Nur einige haben keine Singnoten, weil diese schon anderwärts stehen. Die Namen der Dichter sind nirgends angegeben. Am Ende steht ein Register. An den Seiten der Blätter sind die Bibelstellen angegeben, worauf sich die einzelnen Verse beziehen. Viele sind aber vom Buchbinder etwas weggeschnitten.

Bis jetzt ist nun dieses Exemplar ein *unicum* und ein Seitenstück zu dem *Johann Walther*'schen *Chorgesangbuche* von 1524, was der Diaconus *Thenius* in Dresden in einer Kirche entdeckt hat, worüber zu vergleichen ist *Ilgen's* Zeitschrift für historische Theologie 1842, S. 81 ff. und Allg. Mus. Zeitg. 1842, Nr. 48, S. 959 ff.

Aus obiger Vorrede erfahren wir nun, dass dieses Gesangbuch von 1538 von *Caspar Loener* zusammengestellt (1529), ein Nachtrag zu *Luther's* „ersten" Gesangbuche von 1529 (was aber bis jetzt ebenfalls noch fehlt), und 1538 „auf Gutachten *Luther's*" gedruckt worden ist. Aus dem Buche selbst konnten wir dies nicht erfahren.

Wir glaubten, den Freunden der Hymnologie würde die Anzeige dieses entdeckten Wittenberger Gesangbuches willkommen sein, und sie im Interesse der Wissenschaft, insbesondere der Hymnologie, machen zu müssen.

Das Verzeichniss der Lieder und Melodieen steht im neuesten Werke: „Die Tonkunst im Verhältniss

Digitized by Google

zur heil. Schrift und christlichen Kirche." Jena, *Mauke*, 1848. Pfr. Dr. *Schauer*.

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. Seit meinem Berichte vom 26. April waren *Litolff*'s „Braut vom Kynast" und *Flotow*'s „Martha" die einzigen Novitäten im Bereiche der Oper. Die erstere ist nur einmal gegeben worden, die zweite wird noch lange auf dem Repertoire bleiben. Die pikante Leichtigkeit der *Flotow*'schen Muse ist bekannt. Nichtsdestoweniger hätte die Braut vom Kynast, deren ganz gutes Libretto bekanntlich von *Fr. Fischer* aus Braunschweig verfasst ist, ein besseres Loos verdient. Denn obgleich ihr allerdings noch die Erfahrung in der dramatischen Form und in der Cantabilität mangelt, so fehlt es ihr doch nicht an originellen Erfindungen, an wirklich grossartigen Instrumentaleffekten und an einer feurigen Romantik. Dabei waren unsere besten Künstlerkräfte in Thätigkeit gesetzt, Fräul. *Brand* gab die Titelrolle vorzüglich und *Guhr* wollte seinen Willen! Aber das kann ihr Alles nichts helfen. Von Vorurtheilen bestimmt, schüttet das hiesige Publikum gewöhnlich das Kind mit dem Bade aus, und auf den inneren Drang, auf die Begeisterung des Schaffens und auf Factura des Komponisten wird gar keine Rücksicht genommen. Wo die Melodieen nicht wie Goldfischlein in der Sonne glänzen, da helfen alle anderen Verdienste nichts. Ein intelligentes Publikum kann durch Aufmerksamkeit auf einzelne tiefer gehende Schönheiten ein junges Talent heranbilden. Diese Achtung ist es dem schaffenden Genius schuldig. Hier aber wird ohne Weiteres das Verdammungsurtheil ausgesprochen, weil man das musikalische Verdienst niemals von dem Operneffekt trennen kann. Hier missfällt eine Oper nicht, weil sie schlecht ist; hier ist eine Oper schlecht, weil sie missfällt. Das aber ist ein himmelweiter Unterschied, und so erging es der *Litolff*'schen.

Ausser diesen sich sehr heterogen gegenüber stehenden beiden Werken gab es bis zur Ankunft *Vinzenz Lachner*'s von Mannheim nichts hervorstechend Bemerkenswerthes, es müsste denn die Vorstellung des *Oberon* zur Feier der Anwesenheit des Reichsverwesers (am 14. Juli) gewesen sein, deren Darstellung aber, trotz des erleuchteten Hauses, doch nicht erleuchteter war, als alle übrigen.

Das provisorische Direktorium *Lachner*'s begann mit dem 1. September und endigte am 20., während welcher Zeit er die Opern Figaro, Othello, Tankred, die beiden Blinden, 's letzte Fensterle dirigirte und zwei Akte von *Clapisson*'s Gibby einstudirte. Beim dritten Akt am Morgen des verhängnissvollen 18. Septembers begannen die Insurgenten das Parlament zu stürmen. Mit *diesem* Akte wurde auch *jener* vereitelt, und somit bleibt diese schon so oft unterbrochene Oper abermals liegen. *Lachner*'s kurze Wirksamkeit glich einer Oase in der Wüste, denn sein Einfluss verschaffte den aufgelösten Banden aller Ordnung wieder Festigkeit und der radikalen Partei eine Achtung vor dem Gesetze, die selbst *Guhr* nicht mehr heraufbeschwören konnte.

Die Aufzählung der enormen Anfeindungen gegen *Meck*, so wie der unglücklichen Reibereien unter den Mitgliedern selbst, gehört nicht in die musikalische Zeitung, obgleich Dissonanzen zur Musik gehören. Doch dürfte zum Verständniss möglich späterer Vorfälle nöthig sein, wenigstens in Umrissen anzudeuten, dass unser sämmtliches Personal in zwei Parteien zerfällt, erstens in eine radikale, welche die ganze Summe ihrer meistens eingebildeten Vorwürfe allein auf *Meck*'s Schultern wälzt und das Geschoss von tausend giftigen Pfeilen auf seine Ehre richtet — die beiden Mitdirektoren sind aber todt und *de mortuis nil nisi bene!* —, zweitens in ruhigere Beurtheiler, welche — ungeachtet des Gefühls mancher Verwaltungsfehler — seiner ehrlichen Gesinnung dennoch ein öffentliches Vertrauensvotum schuldig zu sein glaubten. *Jene* Partei will niederreissen, *diese* aufbauen, und es ist ein bemerkenswerthes Zeichen der Zeit, dass zwischen diesen Parteien grösstentheils auch dieselben Gesinnungen in Bezug auf politische Ereignisse herrschen. Seitdem spielen wir alle Tage Montecchi und Capuleti, und es thäte wahrlich Noth, dass die sich begegnenden Haufen beider Farben sich mit kampfbereiten Schwertern umgürteten.

Der Hauptgrund dieser *Zerwürfnisse* liegt jedenfalls in den provisorischen Gagenabzügen von 40%. Wollten aber die Unzufriedenen bedenken, dass diese Abzüge in einer Zeit fielen, wo so manches Theater ganz fallirt hat und wo alle Welt Opfer bringen musste, so wäre viel Bitterkeit erspart worden und — vielleicht hätte selbst *Guhr* auch, der sich diese Sache mehr zu Herzen nahm, als sich von seinen Lebensansichten erwarten liess. Hoffentlich aber werden diese Wühlereien, wodurch die arme Kunst am Meisten leidet, aufhören, wenn die vollen Gagen im November wieder anlangen. Es war daher für *Lachner*, der mitten in dieses Chaos hereinkam, keine kleine Aufgabe, alle Parteien wie in einem Brennpunkt zu einem Zwecke zu vereinigen — das schöne Vorrecht der göttlichen Kunst —, und da ihm dieses gelungen, so steht auch in der Folge zu erwarten, dass er den hier eingerosteten Willkürlichkeiten und Abnormitäten ein Ziel setzen werde. Wir hoffen es um so mehr, da *Lachner* durch und durch Künstler und frei von aller Parteilichkeit ist. Dem Vernehmen nach wird er im November zurückkehren, um dann bei uns zu bleiben. Schade, dass dann aus dem Diadem unserer Sängerinnen der Hauptstein gebrochen ist, da in Folge dieser unseligen Händel, Intriguen und Gegenintriguen unsere *Anschütz* (Capitain) uns verlassen wird. Die Sache zu untersuchen, gehört nicht hieher, aber es ist weder klug, noch vortheilhaft, eine so verdienstvolle, noch im Zenith ihres Wirkens stehende Künstlerin einem Institute zu entziehen, das gerade jetzt solcher Stützen am Meisten bedarf. Auch wird unsere wackere Altistin Frau *Lutz*, als Nancy, Romeo, Annchen und ähnlichen Partieen gern gesehen, uns verlassen. Der Baritonist Herr *Roth* ist bereits abgegangen. Ob uns aber die Damen *Oswald* und *Brand* (jetzt Frau *Behrens*) erhalten wer-

Digitized by Google

den, mag die Göttin Eris wissen, die jetzt statt Thalia hier regirt. Als neue Mitglieder sind Fräul. *Fehr* und Herr *Rudolph* engagirt. Erstere ist für zweite Fächer recht verwendbar, Letzterer hat bei hübscher Persönlichkeit eine angenehme Tenorstimme und ist ein tüchtiger Musiker. So weit unsere neuen Acquisitionen.

Als Gäste sahen wir die Herren *Scharff* aus Linz, *Prawit* aus Breslau, *Becker* vom Theater an der Wien, *Clement* von Köln, *Meinhardt* und *Sitt* aus Mannheim, sämmtlich Bassänger oder Baritonisten, die mehr oder weniger gefielen, ohne dass Einer von ihnen einen besonders hervorragenden Success erlebt hätte. Eben so Herr *Lehmann* aus Wien, der den Robert und Kden sang. Den besten Wurf hat indess Herr *Ditt* als Mathias im letzten Fensterl und als Balthasar im artesischen Brunnen gethan. Sprach er in der ersten Partie durch Gemüthlichkeit an, so ergötzte er in letzterer durch passive Komik und pikante Couplet's. Er wurde gerufen. Immer aber überrascht der Komiker, der zugleich angenehmer Sänger ist. Diese Erscheinung ist so selten, dass Herr *Ditt* hier vor vielen anderen Gästen im Vortheil ist. Auch *Pischek* beehrte uns, er sang den Barbier von Sevilla und den Jäger, musste leider aber sein Gastspiel wegen Unwohlseins abbrechen. Es gibt Gäste, die ihren Ruhm mitbringen und wie Cäsar kommen und siegen.

Privatconcerte gaben der Pianist *Alfred Jaëll* und die Pianistin Frau *Ant. Schäfer* aus Wien ohne pekuniären Erfolg. Dass es aber *Gollmick* wagte, seine am 2. März durch die Pariser Ereignisse gestörte „Grosse chronologisch geordnete Akademie deutscher Lieder und Gesänge“ wieder aufzunehmen, dafür musste er schwer büssen. Nichts half es ihm, dass er alle Register zog, dass fast das ganze Sängerpersonal, namentlich die Damen in reizenden Toiletten mitwirkten; dass er seine Akademie durch neue patriotische Gesänge bereichert; dass die junge talentvolle Pianistin *Marie Moerder* aus Leipzig *Mendelssohn* und *Willmers* vortrug, dass Herr *Breonig* sein Piano Cantante producirte; dass nicht weniger als 600 Adressen an die Parlamentsmitglieder und eine eigens an die Gattin des Reichsverwesers ergingen; dass keine Unkosten gespart*) und aus rührendem Patriotismus der Eintrittspreis auf einen Gulden herabgesetzt wurde — nichts half das Alles. Die Empfänglichkeit fehlte, man geht lieber in seine Clubs und seine *costümirten* Concerte, und trotzdem allerdings der grosse Weidenbuschsaal nicht leer war, der Concertgeber musste zu seinem grossen Zeitverlust noch sein gutes Geld darauf legen.

Unsere Museen, die *Messer* jetzt dirigiren wird, werden im Oktober auch ihren Anfang nehmen. Vor der Hand bietet uns jede Strasse ein kleines Museum von lebenden Bildern und musikalischen Ergötzlichkeiten dar, und wer sich einen Begriff von *Wallenstein*'s Lager machen will, braucht keinen *Schiller* zu lesen, er soll nur nach der in Belagerungszustand versetzten freien Reichsstadt Frankfurt kommen. Am Frappantesten dabei ist, dass man unseren *Goethe* zum Oberaufseher der Reichsstallungen gemacht hat*). Aber trotz der Befürchtungen unserer Brust, behauptet doch Musica ihr munteres Recht, nur in einem anderen Charakter, denn wo sonst Bergknappen, blinde Geiger und scharfsichtige Harfenmädchen ihr Wesen trieben, lässt jetzt Bellona ihre Fanfaren ertönen. Oft producirt sich die baierische Militärmusik auf unserem sonnigen Rossmarkt und erst am 27. September brachten die Württemberger ihrem General *Müller* auf dem Komödienplatze ein Ständchen.

Wenn aber auch Alles fehlen sollte, Eines wird uns nicht verlassen, und das ist das zu einer entsetzlichen Berühmtheit gelangte „stammverwandte Schleswig-Holstein Lied“, das uns bei Tag verfolgt, bei Nacht unsere Träume stört und sich so fest in unsere Ohren nistet, dass fast nichts Anderes Platz mehr darin hat. Kein Alter, kein Geschlecht ist vor dem Vortrage dieses Liedes gesichert, und — Gott verzeih mir die Sünde! — oft schon glaubte ich es in den beiden italienischen Endungen Meisters Langohr zu hören, der jeden Morgen meiner Wohnung vis à vis seinem Schöpfer einen dankbaren Hymnus darbringt.

C. G.

Dessau. Noch ist die Kunst nicht ganz vergessen, noch findet sie hie und da Anerkennung, lebt zu sehr in den Herzen der gegenwärtigen Generation, als dass nicht eine äussere Kundgebung derselben freudig begrüsst würde, selbst manche der blosen Verstandesmenschen mit den Träumen von Robespierre und St. Just geben ihren Eindrücken sich einen Augenblick hin, obschon sie vielleicht im nächsten dies Hervortreten des Gefühls als schwach und unmännlich bezeichnen. So finden wir, dass in Berlin die klassischen Opern, eine Aufführung der Schöpfung etc. in diesen bewegten Tagen ein zahlreiches Publikum herbeiziehen.

Gewagter, aber auch um so verdienstlicher ist es daher, jetzt ein Werk der jüngsten Vergangenheit vorzuführen, wie dies kürzlich in Dessau der Fall war. Hier veranstaltete der Kapellmeister *Schneider* am 24. September eine sehr gelungene Aufführung des „Elias“ von *Mendelssohn*. Die Kapelle, längst als eine der besten unter der Leitung ihres trefflichen Meisters bekannt, wirkte im Vereine mit der dasigen Singakademie in erfreulichster Weise, so dass das in vieler Hinsicht ausgezeichnete Kunstwerk einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer machte. Besonders gilt dies von der zweiten Hälfte des ersten Theils (Chor der Baalspriester und Schlusschor), vom Heilig und der Arie des Elias: Es ist genug. Der Elias wurde vom Kammersänger Herrn *Krüger* sehr gut gesungen, auch die anderen Solopar-

---

*) Als Curiosum und zugleich als ein Beleg zur Naturgeschichte philisteriöser Engherzigkeit bemerke ich, dass G. als Frankfurter Bürger den enormen Preis von 6 Gulden für den Saal allein *pränumerando* entrichten musste!

*) Und zwar im buchstäblichsten Sinn, denn die ganze Stadtallee, worin *Goethe's* Monument prangt, ist in Stallungen für die Unterkunft württemberger Uhlanen umgewandelt worden, worüber des grossen Sängers ehrwürdiges Haupt hervorragt und zu wachen scheint.

Digitized by Google

tien waren mit einheimischen Kräften zweckmässig und gut besetzt.

Ueberhaupt ist in Dessau ein reges musikalisches Leben. Im Winter findet eine Reihe von Conzerten Statt, wo in jedem, wie in den berühmten Leipziger Gewandhausconzerten, eine Symphonie vorkommt. Aber auch der Sommer bringt Kunstgenüsse. Ausser den vierwöchentlichen Ferien der Kapelle sind in jeder Woche im Conzertsaal drei sogenannte Proben, wo von der Kapelle Symphonieen, Ouverturen etc. gespielt und Solosachen für Gesang und einzelne Instrumente vorgenommen werden. Ausserdem existirt ein Streichquartett, bei dem die Herren *Drechsler* und *Bartels* mitwirken.

St.

Zeitz. In diesen Zeiten politischer Wirren gibt es gewiss für Orte, wo der Genius der Kunst bisher zurückgedrängt war, etwas an Geist und Herz Erquickliches, wenn derselbe einmal die zänkische Politik aus dem Felde schlägt und alle Parteien, die „Rechten" und die „Linken", für den Augenblick wenigstens, einigend umfasst. Das hat sich für Zeitz und Umgegend bestätigt durch die Aufführung von *Mendelssohn's* „Paulus" am 10. September, ein Kunstgenuss wurde durch sie dem Publikum gewährt, wie man ihn, den mancherlei Schwierigkeiten und Beschränkungen gegenüber, kaum erwarten durfte. Wer die Erfordernisse zu einer würdigen Produktion dieses hohen Kunstwerkes schon kannte, oder wer sie erst durch das Anhören kennen lernte, musste gewiss sich freudig ergriffen fühlen durch die Wahrnehmung, wie vollkommen denselben hier genügt wurde. Darum hiermit öffentliche, dankbare Anerkennung des Verdienstes, welches sich Herr Kantor *Bloss* erworben hat durch das mit Mühe, Geduld und Ausdauer erstrebte Einstudiren und durch seine umsichtige, alle Vorkommenheiten berechnende Direktion. Dann aber vor Allen sind gewiss die schönsten Dankesblumen zu streuen dem Fräul. *Rosa Henning*, welche für die gedeihliche Ausführung des Ganzen eine grosse Aufgabe löste, indem sie die Sopransolopartie, welche ursprünglich einer auswärtigen Sängerin zugedacht war, mit der edelsten Entschlossenheit übernommen hatte und mit einer Lieblichkeit, Sicherheit und Ausdauer durchführte, die gewiss Kenner und Laien in Bewunderung setzen musste. Würdig ihr zur Seite standen aber auch die Produzenten der drei übrigen Gesangsoli, so dass das Quartett in der freundlichsten Lichtgestalt als Vordergrund des Tongemäldes glänzte. Und nun die, zum Theil schwierigen, so imposanten Chöre, auch sie wurden mit der Präcision, Kraft und Klarheit gegeben, wie man es da, wo Kräfte eines *Zöllner*'schen Singvereins mitwirken, immer schon voraussetzen darf. Da nun zu dem Allen noch unverkennbar auch das ziemlich grosse Orchester im eigentlichen Sinne recht *con amore* wirkte und schaffte, so wurde das herrliche Werk des vollendeten Meisters in möglichster Vollendung den Hörern vorgeführt.

Lucka. *M. Bräutigam.*

Leipzig, 1848. — Zweites Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 8. Oktober. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (Op. 124, C dur). — Recitativ und Arie aus Don Juan von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Karoline Mayer*. — Concertino für die Klarinette von *K. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Landgraf* (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Oberon von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Karoline Mayer*. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur).

Das heutige Programm scheint in der Zahl der gebotenen Tonstücke das rechte Maass zu haben für alle Hörer, die die Gaben eines Conzertabends von Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit zu geniessen wünschen. Nichts ermüdet so leicht, als das Ohr, bemerkte schon *Gluck*; aber nicht ermüdet, sondern befriedigt will man den Conzertsaal verlassen. — Das Letztere war gewiss heute bei dem ganzen Publikum der Fall. — Die Ouverture von *Beethoven* und die Symphonie von *Fr. Schubert* wurden von Herrn *Rietz*, dem erfahrenen General, sicher geleitet und von den ausgezeichneten Orchestertruppen mit grösster Präzision und feinster Nuancirung ausgeführt; so konnte der feurige Beifall diesen Leistungen natürlich nicht ausbleiben. — Fräulein *Karoline Mayer*, gleich bei ihrem Hervortritt von dem Publikum freundlich empfangen, ist eine Sängerin der allerbesten Art. Ihre Stimme hat Fülle, besitzt wohltönenden Klang in allen Regionen und eine überaus leichte und reine Aussprache. Bei dem gefühlvollen Vortrage der Arie aus Don Juan bemächtigte sich meiner ein tiefer Unmuth. Nie ist ein edles, tugendhaftes weibliches Wesen schwärzer verleumdet worden, als Donna Anna von *E. T. A. Hoffmann*, der ihr geradezu nachsagt, sie sei dem Don Juan wirklich zum Opfer gefallen. Mit Recht bemerkt *Oulibicheff*, dass weder in den Worten noch Tönen etwas jene Meinung Rechtfertigendes liege und der skurrile Dichter einen der schönsten weiblichen Charaktere um Nichts und wieder Nichts in den Staub gezogen habe. Fräulein *Mayer* sang aus dem reinen, edlen Gemüthe Anna's die Gefühle heraus, wie sie *Mozart* so unnachahmlich ausgedrückt hat, und nicht die zurückgehaltene sündliche Gier einer Geliebten für ihren Verführer, die *Hoffmann* empfunden haben will. Die Sängerin wurde nach dem Vortrage dieser Arie hervorgerufen.

In der *Weber*'schen Scene und Arie „Ozean, du Ungeheuer!" reichte die Stimme nicht immer aus, den wilden Sturm des ganzen Orchesters an gewissen Stellen zu übertönen. Was mich betrifft, so höre ich in solchen Momenten lieber eine besiegte als eine siegende Sängerin, weil letzterer Fall nur durch Ueberanstrengung der Gesangsorgane zu erreichen ist und die weibliche Anmuth dadurch verloren geht. *Karl M. v. Weber* hat oft sehr schlecht für den Gesang geschrieben; wenn ihm die Situation dramatisch wahr ausgedrückt schien, so fragte er wenig darnach, ob die Stimme sie musikalisch schön vorzutragen vermöge. Auch nach dieser Arie wurde der Sängerin reichlicher Beifall gezollt.

Herr *Landgraf*, Mitglied des Orchesters, trug das Concertino für die Klarinette mit Gefühl, schönem Ton, Fertigkeit und vielem Beifall vor. *Schubart*, der ein herrliches Tyrannenlied und eine erbleichte Aesthetik der Musik geschrieben, für welche letztere er eher als für ersteres auf den Asperg hätte gesetzt werden dürfen, behauptet doch nicht ganz unrecht, wer die Klarinette seelenvoll spiele, mache der ganzen Menschheit eine Liebeserklärung. Viele Stellen in dieser Komposition klingen wirklich so. In anderen dagegen ist es, als höre man schon den Samiel des Freischütz sich leise nahen. Sonderbar, dass *Weber* mit der zartesten Rücksicht und so dankbar für die Klarinette schreiben konnte und dagegen die Singstimme zuweilen so rücksichtslos und undankbar behandelte.

Nekrolog.

J. B. Gross.

Der unerbittliche Tod hat wiederum einen der liebenswürdigsten und tüchtigsten Künstler von hier abgerufen. Abgerufen im schönsten Mannesalter, in dem Augenblicke, wo es ihm gegönnt sein sollte, die Früchte dauernden Fleisses und treuer Pflege seiner Kunst zu geniessen und ein Ersatz für so manches Ungemach zu finden, für so viel Entbehrungen, die er sich auferlegt hatte, um zum ruhigen Genuss des Lebens und der Kunst zu gelangen.

Johann Benjamin Gross, der biedere Mensch, der treffliche Cellist, der tüchtige Tonsetzer, erlag zu Petersburg der Cholera.

Er wurde zu Elbing am 12. September 1809 geboren. Sein Vater, ein tüchtig gebildeter Musiker, wenn auch nur Dilettant — seiner bürgerlichen Stellung nach war er Musikmeister — erweckte auch in ihm, wie in seinen älteren Brüdern, von denen der eine als Musikdirektor in Hamburg lebt und dort namentlich den volksmässigen Chorgesang fördert, der andere — Violinist — noch in Elbing ist — schon früh die Liebe zur Kunst, und die Zeit hat bewiesen, dass der Saamen auf guten Boden gefallen.

Noch als ganz junger Mann kam *Gross* nach Berlin, wo er, meistens durch Selbststudium, den Grund zu seiner Virtuosität auf dem Cello legte, und bald war er so tüchtig, dass er als Mitglied der Kapelle des Königsstädtischen Theaters angestellt wurde. Da blieb er bis zum Jahre 1831, in welchem er sich nach Leipzig wandte, hier von dem tüchtigen Musikleben Nutzen zu ziehen. Sein liebenswürdiger Charakter, seine reine und wahre Begeisterung für ächte, gute Musik, seine Tüchtigkeit, namentlich als Quartettspieler, liessen ihn bald Eingang in alle musikalischen Zirkel finden, in denen er stets willkommen war; so namentlich im *Voigt*'schen Hause, das besonders in jener Zeit, wo die verstorbene Frau *Henriette Voigt*, eine überaus tüchtige Pianistin — Schülerin *Berger's* — noch lebte, der gastfreie Sammelplatz aller tüchtigen Künstler war. Schon damals erregte *Gross* Aufsehen durch seine Kompositionen, welche, nur das Höchste der Kunst anstrebend und stets im edelsten Style gehalten, mit Recht sich des Beifalls der Kenner erfreuten. Während seines Leipziger Aufenthaltes liess sich *Gross* auch wiederholt in den Abonnementconcerten hören, so wie er theilweise auch an den Quartettunterhaltungen Theil nahm. Im Jahre 1833 folgte er einem Rufe nach Dorpat. Dort vereinigte nämlich der in Kunst und Wissenschaft hochgebildete Graf *Liphart* auf seine Kosten ein vortreffliches Streichquartett, bestehend aus den Herren *Ferdinand David* (jetzt Concertmeister in Leipzig und Schwiegersohn des Grafen), *Rudelsky*, *Hardtmann* und *Gross*, dem eine Zeit lang auch *Cyprian Romberg* angehörte, und gewährte so seinem Hause und dessen zahlreichen Freunden einen Genuss, der ausserdem jenen Gegenden sicher fremd geblieben wäre. Hier wirkte *Gross* bis 1835, zu welcher Zeit sich das Quartett auflöste. In der Zwischenzeit aber machten die genannten vier Herren mehrfach Ausflüge in die Umgegend, so nach Riga und Reval, wo sie, wie in Dorpat, stets mit dem entschiedensten Beifall auftraten. In Reval lernte *Gross* seine Gattin, geborene *Witte* aus Lübeck, kennen und vereinigte sich auch bald mit ihr. Sie war ihm stets eine liebenswürdige und treue Gefährtin und beweint jetzt mit seinen Kindern und den zahlreichen Freunden den frühen Hintritt des geliebten Gatten.

Nur eine kurze Zeit lag zwischen dem Aufenthalt in Dorpat und der Reise *Gross's* nach Petersburg, wohin er als Mitglied der kaiserl. Kapelle für die russische Oper gerufen wurde. Wenn schon nun sein Wunsch, sich in Deutschland niederzulassen und hier, im Lande der Musik, ganz dieser zu leben, dadurch noch sehr in die Ferne gerückt wurde, so glaubte *Gross* doch diesem ehrenvollen Rufe, der ihm in bestimmter, nicht allzuferner Zeit eine tüchtige Pension mit dem Rechte, sie wo er wolle zu verzehren, in Aussicht stellte, schon aus Rücksicht auf seine Familie, folgen zu müssen. Für ihn, der so ganz der wahren, ächten Kunst lebte, dem die klassischen Werke unserer deutschen Heroen über Alles gingen, der einen wahren Abscheu vor allem Trivialen und nur dem Ohre des ungebildeten Laienpublikums Schmeichelnden hatte, war es allerdings ein grosser Entschluss, ein hochherziger Akt der Entsagung, gerade nach Petersburg zu gehen, wo eben nur italienische und französische Kost ihm Jahre lang geboten werden sollte.

Doch treu und ehrlich hielt er aus, so schwer es ihm wurde, und nur seine Briefe an die auswärtigen deutschen Freunde enthielten oft wehmüthige Ergiessungen seiner Künstlerseele über das, was er schmerzlich entbehrte.

Doch blieben auch in Petersburg seine Verdienste nicht unbeachtet, und vor etwa vier Jahren ward er als Professor der Musik am Lyceum angestellt.

So kam das Jahr 1847 heran, in welchem er pensionsfähig wurde. Seine Briefe athmeten die Freude, dass es ihm nun gegönnt sein werde, nach Deutschland zurückzukehren; und ganz glücklich schrieb er, dass er bereits zur Abreise gerüstet sei, seine Meubles verkauft

habe u. s. w. Da bekam er plötzlich den Ruf, als Lehrer der Musik beim Grossfürsten *Michael*, dem Sohne des Kaisers, einzutreten, und dieser Ruf änderte sofort *Gross's* Plane. Denn nicht nur, dass derselbe so ehrenvoll war, als er überhaupt für einen Musiker in Petersburg sein konnte: so eröffnete sich ihm die Aussicht, in dieser Stellung einen Einfluss auf das ganze dortige Musikwesen zu gewinnen, vielleicht eine gänzliche Reform in demselben, die sicher auch auf die dortige Geschmacksrichtung im Allgemeinen von dem besten Einfluss gewesen wäre, herbeizuführen.

Ein Künstler, wie *Gross*, der für das Beste in seiner Kunst durchglüht war, konnte hier nicht zweifelhaft bleiben; alle persönlichen Rücksichten, alle die Freuden, die er sich versprochen, traten in den Hintergrund — er blieb zu thätigem, redlichem Wirken. Leider aber trat hier das Schicksal dazwischen, und kaum das Werk begonnen, traf ihn die tödtliche Seuche.

Friede seiner Asche, wehmüthig trauern die Freunde um den wahren Künstler, den edeln Menschen, den treuen bewährten Freund, den sie mit [illegible] Augen nun nicht wieder sehen sollen.

Seine Werke, ehrenwerth in Richtung und Durchführung, überall das Gepräge wahrer Künstlerschaft und des tüchtigsten Strebens tragend, werden ihn lange überdauern. Vielfach sind dieselben auch in diesen Blättern besprochen worden, und stets geschah es, und mit Recht, in lobender und anerkennender Weise. Hier, zu des Entschlafenen Gedächtniss, noch die specielle Angabe derselben, so weit sie im Druck erschienen sind.

Op. 1. Sonate für Violoncell und Bass. *Schlesinger*. 21 Ngr.
Op. 2. 6 Variationen für Violoncell und Bass. Ebend. 21 Ngr.
Op. 5. Leichte Duetten in *F* und *G* für 2 Violoncells. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr.
Op. 6. Capriccio in *Es* (aus Joseph in Aegypten) für Violoncell und Bass. Ebend. 12 Ngr.
Op. 7. Sonate in Hmoll für Pianoforte und Violoncell. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 8. Divertissement in *F* für Violoncell und Pianoforte. Ebend. 15 Ngr.
Op. 9. Quatuor in *D* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Ebend. 1 Thlr. 20 Ngr.
Op. 10. 4 Morceaux amusants fac. für 2 Violoncelle. *Hofmeister*. 20 Ngr.
Op. 12. Rhapsodien für Violoncell und Pianoforte. Ebend. 25 Ngr.
Op. 14. Concert in *D* en forme d'un Concertino für Violoncell mit Orchester. *Breitkopf u. Härtel*. 3 Thlr.
Op. 16. Quatuor in *F* No. 2 für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Hofmeister*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 24. Variationen in *G* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Bote u. Bock*. 20 Ngr.
Op. 25. Liebeslieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. *Cranz*. 17½ Ngr.
Op. 20. Poëme lyrique für Violoncell, Violine und Pianoforte. *Hofmeister*. 25 Ngr.
Op. 27. Lieder für 4 Männerstimmen. 1. Heft. Die Freundschaft. [illegible]. Kein schön'rer Tod. Part. und Stimmen. *Trautwein u. C*. 22 Ngr.
Op. 28. Larghetto und Variationen in *D* für Violoncell mit Orchester. *Mechetti*. 2 Fl. Mit Quart. 1 Fl. Mit Pianoforte 1 Fl.
Op. 29. Gesänge zur Leichenfeier des Prof. *Walter* in Dorpat für 4 Männerstimmen mit Pianoforte. *Trautwein u. C*. 17½ Ngr.
Op. 30. Variations de Concert in *F* (u. d. Hugenotten) für Violoncell mit Quart. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr. Mit Pianoforte 20 Ngr.
Op. 31. Concert in Gmoll für Violoncell und Pianoforte. *Bote u. Bock*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 32. Serenade in *C* für Violoncell und Pianoforte. *Schuberth u. C*. 20 Ngr.
Op. 33. Rhapsodien (No. 2) für Violoncell und Pianoforte. *Hofmeister*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 34. Exercices en Forme von Variationen über: Schütze den Kaiser, Gott, für 2 Violoncells. *Haslinger*. 45 Kr.
Op. 35. Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte. *Kluge* in Dorpat. 11 Ngr.
Op. 36. Elemente des Violoncellspieles. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr. 20 Ngr.
Op. 37. Quatuor in *F* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Bote u. Bock*. 1 Thlr. [illegible] Ngr.
Op. 38. Duo brillant (u. d. Hugenotten) für Pianoforte und Violoncell oder Violine. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr.
Op. 39. 4 Quatuors in *Es* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Schlesinger*. 2 Thlr.
Op. 40. Ballade für Violoncell mit Orchester. 2 Thlr. Mit Pianoforte 1 Thlr. 5 Ngr. *Meyer* jun.
Op. 41. Studien für Violoncell ohne Daumenaufsatz. *Bote u. Bock*. 22½ Ngr.
Op. 43. 3 Soli für Violoncell mit Pianoforte. *Holle* in W. No. 1 u. 3 à 20 Ngr. No. 2 25 Ngr.

Feuilleton.

Der Musikdirektor und Redakteur des Volksblattes *A. Höckel* in Breslau ist wegen Abfassung von angeblich aufrührerischen Schriften auf Veranlassung des dortigen Appellationsgerichtes in Verhaft und Untersuchung genommen, doch nach einigen Tagen wieder freigegeben worden.

Am 22. August starb in Petersburg der Violinist *Joseph Ghys*. Geboren im Jahre 1814 zu Gent, spielte er bereits im achten Jahre öffentlich in seiner Vaterstadt, u. A. *Lafont's* zweites Concert, zwei Jahre später aber seine eigenen Kompositionen. — Er ist vielfach umhergereist, und neuerlich noch berichtete die Allg. Musikal. Zeitung aus Petersburg (S. 461) von seinem kranken und hülflosen Zustande.

In Versailles starb am 11. September der frühere Professor am Pariser Konservatorium *Gérard*, achtundachtzig Jahr alt.

In Paris war neu „La sournoise", komische Oper in einem Aufzuge, Buch von *Sauvage*, Musik von *Thys*.

In Berlin führte der dasige junge Komponist *Armin Fruh* seine Hymne „Die Bergknappen", von *Theodor Körner*, im Concertsaale des Schauspielhauses am 8. Oktober auf. Ein Theil der Kapelle und Singakademie unterstützten ihn dabei, und die Musik sprach im Ganzen sehr an.

Joseph Gungl ist mit seinem ganzen Orchester am 27. September von Berlin nach Nordamerika abgereist.

In der fünften Generalversammlung der zur Reorganisation des Musikwesens vereinigten Tonkünstler in Berlin konstituirte sich der Verein definitiv und ernannte zu Vorsitzenden die Herren Prof. *Marx* und Kapellmeister *Nikolai*, zu Schriftführern die Herren Dr. *Mücke* und Dr. *Lange*, zum Kassenverwalter Herrn Musikhändler *Bock*.

Die philharmonische Gesellschaft zu Worcester, Hereford und Gloucester, die älteste dieser Art in ganz Grossbritannien, hat in

Digitized by Google

ersteren Stadt ihr *hundertundfünfundzwanzigstes Musikfest* gefeiert. Es dauerte drei Tage, die Hauptwerke waren *Händel's* Messias und *Mendelssohn's* Elias, die Zahl der Ausführenden belief sich auf 1100 (darunter *Lablache*, die *Alboni*, die *Castellan*), die Einnahme auf 700 Pf. Sterl. Letzteres hat die Gesellschaft den Armenanstalten der drei Städte geschenkt.

Adolph Adam ist am Pariser Konservatorium der Musik zum Lehrer der Komposition — *Bazin*, seit elf Jahren Hilfslehrer für Harmonie und praktische Begleitung an dieser Anstalt, zum „Titularprofessor“ ernannt worden. *Bazin* ist selbst Zögling des Konservatoriums, gewann mehrere Preise in demselben und ist der Komponist der komischen Oper: „Le trompette de prince.“ (S. Jahrg. 1846, S. 415.)

Für die deutsche Flotte sind in Frankfurt a. M. wieder eingegangen 136 Fl. Ertrag eines von der Augsburger Liedertafel gegebenen Concertes. — Ferner hat der Musikverein in dem benachbarten *Dorfe* Oberrad unter Leitung seines Direktors *Seibert* ein Concert zu demselben Zwecke gegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlag von
C. F. PETERS,
Bureau de Musique in Leipzig.
Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. Oeuvr. compl. Liv. 13. 3 Thlr.

Contenu: Concert en Ut majeur pour 2 Clavecins avec 2 Violons, Viola et Basse. Première édition, soigneusement revue, métronomisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par *F. K. Griepenkerl.* — Partition 1 Thlr. 10 Ngr. Parties 1 Thlr. 26 Ngr. 2 Clavecins seuls 1 Thlr. 6 Ngr. 2 Violons, Viola et Basse seuls 20 Ngr.

Becker, J., Gesänge, Mazurka, Waffentanz und Ballet aus der Oper: „Die Erstürmung von Belgrad“. Klavierauszug vom Komponisten.
Nº 1. Duett für Tenor u. Bariton: „Lasst mich hinaus!“ 10 Ngr.
- 2. Zigeunerlied für 1 Singst.: „Durch Flur u. Wald“ } 7½ Ngr.
- 3. Schlummerlied für 1 Singst.: „Schlaf, schlaf“ }
- 4. Cavatine und Duett für 2 Frauenstimmen: „An den Himmel“ 7½ Ngr.
- 5. Duett für Mezzosopran und Bariton: „Gieb mir ein Schwert“ 10 Ngr.
- 6. Duett für Sopran und Tenor: „Von meinen trunknen Blicken“ 7½ Ngr.
- 7. Terzett für Sopran, Tenor und Bass: „Denk an den Vater“ 10 Ngr.
- 8. Mazurka, Waffentanz und Ballet. 10 Ngr.

Beethoven, L. v., Romance, Op. 40 arrangée pour le Piano. 10 Ngr.

Bergt, A., Introduction et Valse sentimentale pour le Piano. Op. 4. 10 Ngr.
— — Ballade für das Pianoforte. Op. 5. 10 Ngr.

Brunner, C. T., 6 Pièces faciles pour le Piano à 4 mains. Op. 116. 25 Ngr.

Cramer, J. B., 16 Pièces caract. en forme d'Etudes pour le Piano. Op. 111. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ehlert, L., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. 22 Ngr.
Nº 1. Liebeslied von *Frey.* 7½ Ngr.
- 2. „Du bist wie eine Blume“ — von *Heine.* 5 Ngr.
- 3. Erinnerung von *Eichendorff.* 5 Ngr.
- 4. „Schöne Fremde“ — von *Eichendorff.* 5 Ngr.
- 5. „Wie sehr ich euch geliebet“ — von *Wolf.* 5 Ngr.
- 6. „Hörst du die Gründe rufen“ — von *Eichendorff.* 5 Ngr.
— — Caprice pour le Piano. Op. 2. 10 Ngr.

Eichberg, J., Fantaisie brill. pour Violon avec Piano. Op. 13. 1 Thlr.
— — 6 Etudes pour Violon avec accomp. d'un second Violon obligé. Op. 10. 1 Thlr. 5 Ngr.

Eichberg, J., & R. E. Bockmühl, 3 Divertissements de moyenne difficulté pour Violon et Violoncelle. Op. 15.
Nº 1. Thème original. 20 Ngr.
- 2. Tirolienne. 10 Ngr.
- 3. Chant pastoral valaisan. 10 Ngr.

Gade, Niels W., 3 Klavierstücke zu 4 Händen in Marschform. Op. 18. 20 Ngr.

Händel, G. F., 3 Ouverturen nach der Partitur für die Orgel oder das Pedal-Pianoforte übertragen.
Nº 1. Ouverture zu Athalia. 10 Ngr.
- 2. Ouverture zu [illegible]. 7½ Ngr.
- 3. Ouverture zum Alexanderfest. 10 Ngr.

Hünten, Fr., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra La Figlia del Reggimento de *Donizetti.* Op. 153. Arrangée pour le Piano à 4 mains. 15 Ngr.
— — Rondino sur une Tirolienne de *Donizetti.* Op. 154. Arrangé pour le Piano à 4 mains. 10 Ngr.
— — Rondeau sur le Chœur des Sauvages de *F. David.* Op. 106. Arrangée pour le Piano à 4 mains. 10 Ngr.
— — Pensées italiennes. 2 Fantaisies brill. Op. 107. Arrangées pour le Piano à 4 mains.
Nº 1. Thème de *Donizetti.* 17½ Ngr.
- 2. Thème de *Bellini.* 20 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Ouverture de l'Opéra „Blanda“ à grand Orchestre. 2 Thlr. 10 Ngr.

Lipinski, Ch., Fantaisie pour Violon sur l'Opéra „Ernani“ de *Verdi* avec accompagn. de Piano. Op. 30. 25 Ngr.

Schmidt, G. A., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. Op. 6.
Nº 1. Die Lerche von *Just. Kerner.* 10 Ngr.
- 2. Die Taube von *Carl Feldmann.* 5 Ngr.
- 3. Gedicht von *Carl Feldmann.* 7½ Ngr.
- 4. Agnes — von *Mörike.* 5 Ngr.

Voss, Ch., La belle Polonaise. Polacca brill. pour le Piano. Op. 89. 15 Ngr.

Corde Armoniche di carato sopraffino.
Die erwartete neue Sendung
ächt römiſcher Saiten (Mai-Fabrikat)
in allen Stärken
ist so eben angekommen in der Musikalien- und Instrumenten-Handlung von
C. A. Klemm in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Oktober. Nr. 42. 1848

Inhalt: Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — Nachrichten. Aus München. Aus Petersburg. Aus Leipzig. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade — Schumann — Berlioz

Section I.

Symphonie, No. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15 Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

(Beschluss der ersten Section.)

Geist der Instrumentalmusik. Inhalt. Gehalt.

Ich habe bisher die technischen Hauptmittel des Instrumentalmusik betrachtet, ihre Ausbildung in Deutschland bis zu der neueste Zeit hierzu dürftig angedeutet, *Gade's* Gebrauch derselben mit dem seiner nächsten Vorgänger verglichen und zu finden geglaubt, dass er diese verschiedenen Elemente zwar als Meister überall schön verwendet, durchaus neue Bahnen auf diesem Gebiete jedoch zur Zeit wenigstens noch nicht betreten hat.

Jetzt wollen wir den Blick auf den geistigen Inhalt und Gehalt der Instrumentalmusik richten, und auch in dieser Beziehung an der jüngsten Symphonie unserer Zeit das Verhältniss ihres Schöpfers zu seinen eigenen Entwickelungsgange sowohl, als auch an dem der ganzen Gattung überhaupt zu ergründen versuchen.

Als geistigen Inhalt der Instrumentalmusik bezeichnet man erstens: Ausdruck von Stimmungen des Gemüths, und zweitens: Ausdruck bestimmt bezeichneter Objekte, malende Musik genannt. Ueber die letztere Art herrschen bekanntlich sehr widersprechende Meinungen. Während auch die vielen neuern Komponisten immer entschiedener anwenden, wird sie von den allermeisten Aesthetikern noch als eine Kunstverirrung verworfen. — Die vorliegende *Gade*'sche Symphonie scheint mir unter die erstere Art zu gehören; deshalb beschränke ich meine Betrachtungen vorerst nur auf diese.

Die Stimmungen des Gemüths sind entweder dunkle, unbestimmte, die wir nicht mit Worten benennen, weder uns selbst, noch Anderen deutlich machen können; oder es sind klare, bestimmte, deren Natur auch dem Bewusstsein kundgibt und für die wir bestimmte Ausdrücke haben. In ersterem Falle sagt man wohl: ich bin sonderbar gestimmt, aber ich weiss nicht wie; in letzterem: ich bin heiter, traurig u. s. w. gestimmt.

In gibt Aesthetiker, die jene erste Art von Stimmungen, die dunklen, unbestimmten, anerkennen, gemäss für den die Instrumentalmusik einzig zulässigen Inhalt erklären. Hiernach wären Werke, durch die der Komponist etwa zu uns sagte: „ich habe hier eine Stimmung ausgedrückt, aber ich weiss nicht welche", die kunstwürdigsten. Was hätte der Kritiker über solche zu sagen? Nichts als: das Tonstück drückt eine Stimmung aus, aber welche, kann ich nicht verrathen. Dann wäre jeder Hörer zu vollkommener Kritiken. Denn dass ein Ding etwas that, ist leicht zu bemerken; und was es that und wie es dasselbe that, kann nicht in Anschlag.

Die besten Instrumentalkomponisten sind indessen stets anderer Meinung gewesen. Sie haben immer gestrebt, deutliche Vorgänge in ihrem Gemüthe Anderen erkennbar und erfühlbar zu schildern, und die Tonwerke, denen das am Meisten gelungen, uns daraus uns ein bestimmtes Gefühl, einen bestimmte Leidenschaft entgegentönt, beurtheilen immer den meisten Genuss.

Der Zahl der erkennbaren und benennbaren Stimmungen des Menschengemüths ist verhältnissmässig gering, und in Folge davon können auch die Tonwerke keine grosse Mannigfaltigkeit in ihren Grundgestaltungsberechnungen zeigen. Dies bestätigt sich, wenn wir die ganzen vorhandenen Reihe der Instrumentalwerke bis in die gegenwärtige Zeit herein von diesem Gesichtspunkte aus untersuchen. Man vergleiche die ersten Sätze aller Symphonieen mit einander, eben so der Scherzi's, Adagio's, Finale's, und die Wahrheit meiner Bemerkung wird sich leicht herausstellen. Wie viel durchaus verschiedene Grundstimmungen z. B. würden wir nun sammtlichen vorhandenen Adagio's aufzählen können?

Fragt man nach diesen allgemeinen Bemerkungen speziell, wonach der Werth eines Instrumentalkomponisten hauptsächlich des geistigen Inhaltes und Gehaltes zu bestimmen sei, so lassen sich folgende Kriterien dafür aufstellen:

Es ist erstens zu bestimmen hauptsächlich das Gefühlsfonds überhaupt. Dieses kann einseitig sein, indem der Komponist entweder vorherrschend nur traurige

Digitized by Google

oder nur trauriger Empfindungen fähig ist. Innerhalb dieser Einseitigkeit zeigt sich oft auch noch weitere Beschränkung dadurch, dass es nur gewisse Stimmungsgrade immer wiederbringt. Der Gefühlsfonds kann seinen mehrseitig sein, und endlich ellseitig, so dass der Komponist in letzterem Falle alle menschlichen Stimmungen und alle verschiedenen Grade und Modifikationen derselben in sich birgt und hervorzurufen fähig ist. Der Werth des Künstlers steigt natürlich in dem Maasse, als er den Vielseitigkeit sich nähert, und erreicht seinen Gipfelpunkt in der Allseitigkeit.

Es kommen aber dabei zweierlei in Betracht die Grade der Lebhaftigkeit der Empfindungen. Der eine Komponist fühlt stärker, lebendiger, feuriger, der andere schwächer, matter.

Es zeigen sich drittens Verschiedenheiten in der Ausprägekraft bei den künstlichen Dasselbe Gefühl kann gleich lebendig in mehreren Komponisten vorhanden, die Arten, es zu Tönen auszudrücken, aber doch sehr verschieden sein. Der Eine wird es feuriger, der Andere matter vermögen u. s. w.

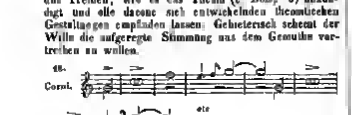
Denn kommt viertens die Art der Darstellung, indem das von der Fantasie gelieferte Material, an Figuren, Harmonieen u. s. w., entweder bekannt, verbraucht oder neu, noch nicht dagewesen ist.

Endlich ist fünftens auch noch zu sehen, ob der Künstler im Anfange seines Schaffens mit neuem Material schildert, aber dasselbe später immer wieder bringt, wodurch es Manierist wird, oder ob er mit jedem neuen Werke und neuem Inhalt darin auch neues dazu aus gehörigem Material verwendet, und also Stil im höheren Sinne zeigt.

Prüfen wir nun, was die vorliegende Symphonie in diesen Beziehungen über *Gades* eigenen Entwickelungsgang aussagt und was über den Fortschritt in der See Göttung überhaupt.

Der Umfang seines Gemüthslebens kann jetzt noch nicht bestimmt angegeben werden, weil *Gade* in der Blüte seiner Jahre und Kraft stehend, noch mitten im Offenbaren seines Inneren begriffen ist. Aussee Zweifel jedoch steht bereits, dass es einen reichen Gefühlsfonds besitzt, dem jedes neue Werk von ihm bringt eine neue Emanation desselben. Keine seiner Kompositionen ist etwa nur der zweite Abdruck einer früheren So zeigt auch diese seine neueste Symphonie Stimmungen, welche uns bisher noch nicht offenbart hat.

In dem ersten Satze, Presto, A moll, $\frac{C}{4}$, waltet vorherrschend ein unruhiges, leidenschaftliches Drängen und Treiben, wie es das Thema (s. Beisp. 3) ankündigt und alle daraus sich entwickelnden thematischen Gestaltungen empfinden lassen. Geheimnisvoll scheint der Wille die aufgeregte Stimmung aus dem Gemüthe vertreiben zu wollen.



Aber es kämpft vergeblich. Drei neigt den fortwogenden Accompagnement und das immer wiederkehrende ungeduldige Hervor- und Ueberquellen des Hauptgedankens in immer leidenschaftlicheren Steigerungen bis zum Schlusse.

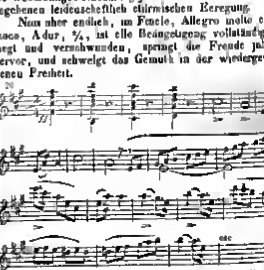
Das Andante sostenuto, A dur, $\frac{4}{4}$, schildert die gewöhnliche Folge auch heftiger Gemüthsbewegungen Sturm und Kampf haben ausgetobt — der Sieg jedoch ist nicht errungen. Trostlose Klage durchzieht das ganze Stück und findet ermattet am Schlusse zusammen.

Auch in dem dritten Satze, Allegretto, assai moderato, Fis moll, $\frac{3}{4}$, ist die Grundstimmung auch nicht verschwunden. Doch hat sie nun den mittleren Grad erreicht. Sie versucht den Uebergang in eine ruhigere Regung, sie möchte heitere Weisen anstimmen, die aber nicht gelingen wollen und auch wie sanfte Schwermuth klingen (S. Beisp. 10, 17.)

Einmal scheint zwar der Wille Herr werden und die Freude in dem Gemüthe einführen zu können

Es war jedoch zur Zeit noch eine vergebliche Anstrengung. Bald kehrt die erste Stimmung zurück, und auch dieses Stück endet, wie es angefangen, als letztes wehmuthiges Nachklang jenes im ersten Satze hervorgebrochenen leidenschaftlich stürmischen Erregung.

Nun aber endlich, im Finale, Allegro molto e con fuoco, A dur, $\frac{4}{4}$, ist alle Beängstigung vollständig besiegt und vernichtet, springt die Freude jubelnd hervor, und schwelgt das Gemüth in der wiedergewonnenen Freiheit.



In wie reichen, mannigfaltigen und überall gleich als psychologisch natürlich empfindbaren Modifikationen

der einen Grundstimmung dieser Satz hinströmt, das anschaulich zu machen, müsste ich ihn ganz abdrucken lassen. Ich muss daher, um den Raum zu sparen, den Leser auf die eigene Anschauung des Werkes verweisen.

Was nun den zweiten und dritten Punkt betrifft, wonach der Werth eines Komponisten zu bestimmen ist, die Lebendigkeit der Empfindungen nämlich und die lebendige Ausdruckskraft derselben zugleich, so ist Beides in *Gade* so hohem Grade vorhanden, wie alle seine Werke, und auch das vorliegende, im Ganzen und Einzelnen beweisen.

Dazu bringt ihm viertens seine Fantasie das Ausdrucksmaterial stets in neuer Weise, nicht in schon von anderen Komponisten gebrauchten Gedanken; und fünftens endlich wiederholt er sich nicht selbst, sondern wie die Modifikationen verändert sind, sind es auch seine Figuren, Harmonieen u. s. w., wodurch er der Manier entflieht und Stil im höheren Sinne zeigt.

Fragen wir nun auch hier nach dem Fortschritt in den zweierlei oben angegebenen Beziehungen, so ist ein Vorwärts in *Gade* selbst, hinsichtlich des geistigen Inhalts und Gehalts, nicht zu verkennen. Tiefere Innigkeit der Empfindung, mannigfaltigere Nuancirung derselben in ihren einzelnen Strahlen offenbart sich in dieser Symphonie. In Bezug auf den ganzen Gang der Tonkunst dagegen ist auch hier kein auffallender Weiterschritt zu entdecken. Tiefere Geistesregionen und Emanationen derselben, als bei *Beethoven*, sind hier nicht zu finden. Der geistige Inhalt und Gehalt, den z. B. die neunte Symphonie *Beethoven's* in sich birgt, ist bisher weder von *Gade* noch von irgend einem anderen deutschen Komponisten überboten worden. Die Stimmungen, welche diese jüngste Symphonie malt, offenbaren sich dem Gefühle ohne Schwierigkeit, es finden sich keine dunkeln, unbegreiflichen Stellen darin, wie sie ihrer Zeit überschreitende Kunstgeister wohl bringen und oft deshalb Zweifel über ihren Beruf bei den Zeitgenossen erregen. *Gade* füllt das Verlangen und die Erwartungen der Gegenwart in schöner, befriedigender Weise aus, aber er macht für sein volles Verständniss keine Anforderungen an eine gesteigerte Erkenntniss- und Genusskraft, welche noch in der Zukunft Schoosse etwa schlummert. So viel über dieses schöne Werk und sein Verhältniss zum Fortschritte. Indem ich davon scheide, erlaube ich mir noch eine Nachbemerkung.

Manchem Leser wird die Art, wie ich die Symphonie besprochen, zu ausführlich erscheinen. Allein in einer Zeit, wie die jetzige, wo über unsere Kunst so viel in allgemeinen Sätzen geschrieben, und wo namentlich die Technik als kaum noch der Berücksichtigung werth meist übergangen wird, scheint es mir nöthig, auch einmal an ihr Dasein wieder zu erinnern und das Tonwerk so zu besehen, wie es der praktische Künstler zu beschauen pflegt, wie es jeder Kunstjünger betrachten muss, wenn er sich daran zu eigenen Schöpfungen befähigen will, und wie es jeder Dilettant eigentlich erfassen können müsste, wenn ihm das vollständige Verständniss desselben möglich werden sollte. Man suche alle Aeusserungen der praktischen Meister auf, so weit sie bekannt geworden, nicht blos in der Musik, sondern in jeder Kunst überhaupt, immer wird sich die Betrachtungsweise zeigen, die ich hier eingeschlagen habe. Wer hingegen diese billigt, wird nun vielleicht meine Bemerkungen wieder nicht ausführlich genug finden. Diesem erwidere ich, dass Uebergangenes nicht von mir vergessen worden, sondern in der Folge an den rechten Stellen erscheinen wird.

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz.*

(Fortsetzung.)

Ich will Ihnen nun über das Prager Konservatorium, und gelegentlich über Konservatorien im Allgemeinen Einiges mittheilen. Diese Anstalten, so unvollkommen sie auch noch sein mögen, scheinen mir doch die einzigen musikalischen Institute zu sein, die unter dem Einflusse des gesunden Menschenverstandes gegründet wurden. Gegenwärtig (früher war dem nicht so) stehen alle europäischen Konservatorien unter der Leitung von Musikern. Es ist dies zu verwundern, wenn man bedenkt, wie verbreitet heutzutage die Ansicht ist: je wichtiger eine Frage in Sachen der Kunst, und je schwieriger ihre Lösung erscheint, um so mehr muss diese Lösung Männern anvertraut werden, denen die fragliche Kunst möglichst fremd ist. Viele Leute werden es also für ein Unglück erklären, dass die Leiter von Konservatorien Musiker sind; sie werden behaupten, es sei viel besser, Mathematiker zu Violinlehrern zu bestellen, Romandichtern die Harmonielehre zu übertragen, und Ärzte zu Gesanglehrern zu ernennen. Andere wieder werden sagen, die Musik könne am Besten von Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Baukünstlern beurtheilt werden*). Noch Andere endlich halten die Gelehrten und Künstler für ein wegen ihrer Bildung und ihrer Liebe zur Kunst und Wissenschaft selbst gefährliches Geschlecht und erklären daher für die besten Richter und Direktoren der Musik solche Leute, die von Kunst und Wissenschaft, vom Sinne für das Schöne und Edle durchaus keinen Begriff haben und deren Unfähigkeit an Stupidität grenzt. Mit Recht darf man sich also wundern, wenn die Konservatorien bisher noch nicht diesen Vandalen überliefert worden sind. So steht das Prager Konservatorium unter der Leitung eines Mannes, der ein Tonsetzer von grossem Talent, voll Liebe für seine Kunst, thätig, feurig, unermüdlich, fördernd und lobend wo es hingehört, nöthigenfalls streng und ernst, und überdem auch — jung ist. *J. F. Kittl* zählt erst fünfunddreissig Jahre. Man hätte gar wohl eine durch die Jahre geheiligte

---

*) Bekanntlich wird der Preis für musikalische Komposition an der Pariser Akademie der schönen Künste noch jetzt von einem aus allen Mitgliedern der Akademie bestehenden Ausschusse zuerkannt, d. h. von den vereinigten Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Architekten, denen nur sechs Tonkünstler beigeordnet sind.

Mittheilsamkeit auch in Böhmen finden können, der man die Aufgabe gestellt hätte, die musikalische Bewegung in Prag nach und nach zu lähmen; man würde aber jenen Mann — und die Kunst in Prag lebt, sie regt sich, sie gedeiht. Offenbar hat entweder ein Taumel die Anschauungsgilde bei dieser Wahl erfasst, oder es sind Männer, denen Herz und Kopf auf dem rechten Flecke steht.

Ein Konservatorium der Musik muss, meines Erachtens, eines Theils die Praxis der Tonkunst in allen Richtungen, die damit verbundene Wissenschaft, die klassischen Werke unterhalten erhalten und erwähren, andren Theils sich zu die Spitze der, einer so jungen Kunst wie die europäische Musik ist, eigenthümlichen fortschreitenden Bewegung stellen. Es muss gleichzeitig die Errungenschaften des Vergangenheit festhalten und den Eroberungen des Zukunft entgegenschreiten — also konservativ und progressistisch zugleich sein. Man wird mich nicht der Parteinahme beschuldigen, wenn ich behaupte, dass von allen Konservatorien, die ich kennen gelernt habe, das Pariser dieses Aufgabe noch am nächsten kommt. Nach dem des Prager. (Ihre innere Einrichtung des Brüsseler kann ich noch nicht; ich weiss nur, dass es einen der ausbündigsten ist.) Es ist also in jeder Hinsicht weniger reich, als das Pariser; es zählt weniger Lehrer und Schüler, und die ihm von den böhmischen Behörden gewährte Unterstützung steht weit zurück gegen den dauernden und kräftigen Schutz, den die „Direktion des beaux arts“ dem Pariser Konservatorium zu Theil werden lässt. Aber die Studien sind mehr gut regeordnet, und der Geist der Schule ist vortrefflich. Unter den Lehrern nenne ich vorzüglich die Herren *Millner* und *Goetzinger*. Der Erstere, ein tüchtiges Geiges, der auch, was brauchbar. Quartettmeister und Solospieler um Theater ist, hat mir Meege wachrer Schüler gebildet. Der Zweite gilt seit geraumer Zeit für einen der besten Gesanglehrer, die aus Italien nach Deutschland gekommen sind, und ist ausserdem ein vorzüglich verdienstvolles Tonsetzer. Ich kenne von ihm ein zweistimmiges Stabat mater von grossem Werth, und eine Oper, Consuelo (wozu er sich auch das Buch selbst gemacht hat), die durch die Naturschärfe ihrer Melodien und nur gewisse heutzutage seltene Beschränktheit des Instrumentation hervorsticht. Man hat öfters, und gewiss mit Recht, behauptet, der Komponist müsse auch zu singen verstehen, wenn er wahrhaft wäre es aber auch für seinen Gesanglehrer, dass er zu komponiren verstände. In der genauen Würdigung derjenigen Eigenschaften, welche der Tonsetzer von den Anstrebenden vorlangen kann will muss, wird der Georgelehrer den festesten Stützpunkt finden, um die Studien seines Schüler zu gemessen zu leiten. Ein Singunterricht der zugleich Tonsetzer ist, wird nicht leicht — er musste denn von abscheulicher Mittelmässigkeit sein — auf solchen Abwege gerathen, wie sie heutzutage in den Virtuosen Europa's die Gesangeskunst gründlich zu Grunde zu richten drohen. Er wird seinen Zöglingen nicht die Missachtung der Rhythmus und des Textes beibringen, so wird ihnen niemals die Anmassung gestatten, die Melodieen einzig zu verbrämen, wenn ihre genaue Ausführung durch den Ausdruck des Gedanksens, durch den Charakter der Person und durch den Stil des Verfassers gebieterisch vorgeschrieben ist; er wird nicht dulden, dass sie sich gewöhnen, das Sondrinteresse ihre Stimmorgane als das einzige zu betrachten, das sie bei ihren öffentlichen Vorträgen leiten dürfe. Er wird die Gesangeskunst mit seinen Schülern *rationell* betreiben und sie überzeugen, dass die Aufgabe nicht darin besteht, unsinnige und musikalisch interessellose Kraftstücke eben mehr oder weniger gelungen zum Besten zu geben, grosse wenige dann darin, am öfter menschlichen hohle Töne hervorzuzwingen, die durch ihre Schwere, ihre Schärfe, ihre Gewaltsamkeit oder ihre Hirte raffallen müssen. Er wird ihnen die Bedeutung der *Accente* erklären und ihnen zeigen, dass es ebenso verletzend ist, hinsich zu riegen in Betreg auf die Töne, als, falsch zu singen in Bezug auf den Ausdruck, dass ein zu hohes oder zu tiefer Ton dem Ohre wehe thut, dass aber eine Stelle stark gesungen, die sanft sein muss, schwach, wo Kraft erfordert wird, pumpkaft, wo sie nur wenn sollte, die Empfindung gebildete Hörer nach schmerzhafter verletzt, den so dargestellten Werke noch mehr andres Unrecht zufügt und ungrascheinlich bewusst des Sängen, besässe er auch die schönste Stimme und die beste Vokalisation, sei doch nur ein Dummkopf. Solche Schüler werden nicht, wie jetzt gewöhnlich, mit unbrauchbarlicher Rohheit die Gedald des Orchesterdirigenten missbrauchen, thn zum Narrgehen gegen die verrücktesten rhythmischen Abschweifungen zwingen. Ich selbst thu vor mir, den Armen, wie er jeden Augenblick einen Ergänzungsteil einschreien, wie es die erste Hälfte eines musikalischen Gedankens oder selbst eines einzelnen Tektes doppelt und dreifach vergegen muss, um die andere Hälfte verständlich zu überzeugen; wie es dasteht mit aufgehobenen Arme und wartet, bis der Sänger, bauleod wie ein melancholisch gewordener Bullenbeisser, seinen ganzen Athem an seinen Lieblingstönen zugesetzt hat, wie es, mit einem Worte, der gezwungene Mitschuldige einer Verhöhnung alles Menschenverstandes und aller Kunst wird, der er durch Sklave einen mit despotischen Lungen bewaffneten Verrathhat. Ein solcher Lehrer wird es auch nicht dulden, dass seine Zöglinge an das Einstudiren guter Werke gehen, ohne den Gegenstand des Gedichtes zu wissen, ohne den geschichtlichen Titel desselben zu kennen, ohne über die von dem Verfasser in Bewegung gesetzten Leidenschaften nachzudenken und sich mit ihnen nach Kräften zu identifiziren. Sie werden sich schämen, die Sprache, in der sie singen, zu misshandeln und dir durch das Wesen des Rhythmus und des Wohlklanges vorgeschriebenen Regeln über die Verbindung zwischen Wort und Ton mit Füssen zu treten. Sie werden in den Formeln und sonst barbarous solche Freiheiten sich nehmen, die mit der Beglestung harmonieren, so dass nicht etwa der Gesangeskünstler in seiner Verbrauchungswuth auch auf den Noten des Quartsextenakkordes krummtritt, während das Orchester den Dominantakkord ausbaut, und umgekehrt.

Die Unterredungen, die ich mit Herrn *Goetzinger*

Google

hatte, und die Methode derjenigen von seinen Schülern, die ich gehört habe, bewiesen mir, dass er in allen diesen Punkten vollkommen meiner Ansicht war.

Wie in dem Pariser, so fehlt es auch in dem Prager Konservatorium noch an vielen Spezialklassen; der Unterricht ist noch lange nicht vollständig genug. Nichtsdestoweniger besitzt es eine hinreichend grosse Anzahl Zöglinge, die im Stande sind, fast ausschliesslich mit ihren eigenen Kräften die schwierigsten Werke auf gelungene Weise auszuführen. So z. B. die Symphonie *Beethoven's* mit den Chören. Dies ist unstreitig eines der schönsten Resultate, welche Herr *Kittl* erreicht hat.

Wenn ein Konservatorium dazu bestimmt ist, alle Theile der Tonkunst und die sich unmittelbar daran schliessenden Wissenschaften zu erhalten und fortzubilden, so erscheint es auffallend, dass man noch nicht dahin gelangt ist, ein solches Programm auch wirklich durchzuführen. Auch in dem Pariser nicht. Lange Zeit hindurch besass dasselbe nicht einmal Klassen für die Erlernung so nothwendiger Instrumente wie Kontrabass, Posaune, Trompete, Harfe. Seit einigen Jahren sind diese Lücken ausgefüllt, dafür gibt es aber noch genug andere. So wird auf der Geige das Pizzicato nicht gelehrt; es existirt keine besondere Klasse für die Bratsche; in den Klassen für die Klarinette bleibt das Bassethorn unberücksichtigt — man sollte wenigstens die von *Adolph Sax* erfundene Bassklarinette studiren, ebensowenig werden Instrumente wie Saxophon, Ophicleide, Basstuba, Saxhorn, Klappenhorn u. dgl. beachtet. An Unterweisung in den Schlaginstrumenten denkt Niemand, und doch sind diese, namentlich die Pauken, ebenso wichtig als jetzt vernachlässigt; ausser dem Pauker der grossen Oper in Paris, Herrn *Poussard*, kenne ich nur etwa drei wirklich ausgezeichnete. Und Sie wissen, wie viele Orchester Europa's ich seit acht bis zehn Jahren kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Dies Alles sind Lücken, die man ebenso in den anderen Konservatorien findet. Was aber in allen vielleicht am Meisten zu bedauern ist: es gibt keine *Klasse für den Rhythmus*, wo alle Zöglinge ohne Ausnahme, Sänger wie Instrumentisten, die verschiedenen Schwierigkeiten der Tempo-Eintheilung überwinden lernen. Aus dieser Unkenntniss des Rhythmus rührt jene unerträgliche Sucht der italienischen und französischen Musiker, stets nur die guten Takttheile hervorzuheben und so ein einförmiges Phrasenwesen auf den Thron zu setzen; daher die Unfähigkeit der meisten unter ihnen, Kompositionen im synkopirten Style mit der nöthigen Feinheit auszuführen, wie z. B. die in Spanien gebräuchlichen reizenden Melodieen, die man in Frankreich verkehrt nennt. Die italienischen und französischen Sänger sind himmelweit davon entfernt, *mit dem Rhythmus spielen* zu können, und wenn sie solche Gelegenheiten nicht umgehen können, so fällt das Ergebniss gewiss elend und jämmerlich aus. Daher ihr Hass gegen Alles, was nicht, wie sie sagen, *wohlgeordnet* ist, d. h. sehr oft so viel als *platt*. Daher die kindischen und lächerlichen Ideen, welche sie von der rhythmischen Anordnung haben, und ihr Erstaunen über jede Melodie, deren Form und Accent von dem Accent und der Form abweichen, wie sie in Frankreich und Italien unabänderlich angenommen sind. Daher jene Weichlichkeit der ausführenden Musiker im Allgemeinen, die daran gewöhnt sind, durch die stets vorherbestimmten und vorhergesehenen Tempoeintheilungen und Bezeichnungen getragen und geleitet zu werden, wie etwa Kinder, die noch nicht anders gehen können, als wenn sie sich an irgend einen festen Stützpunkt anhalten. *Beethoven's* Symphonieen haben eine grosse Anzahl unserer Pariser Musiker gewaltsam aus diesen albernen Gewohnheiten herausgerissen und ihnen theilweise Geschmack an den schönen und originellen Rhythmen beigebracht. Was aber die Sänger betrifft, so ist noch nichts geschehen, um ihren schönen Schlummer zu unterbrechen, das Blut ihnen rascher durch die Adern zu treiben, sie an die Beachtung, die Anwendung und die Lebendigkeit der Bewegungen zu gewöhnen. Ihre schläfrige Trägheit dauert daher noch fort, und sollen sie davon erlöst werden, so muss man sie lange Zeit hindurch einer besonderen Behandlung unterwerfen. Vorzugsweise um ihretwillen also wäre eine besondere Klasse für den Rhythmus zu errichten, obwohl auch eine Menge Instrumentisten daraus Vortheil ziehen könnten. Dasselbe gilt auch, wenn schon in geringerem Grade, von deutschen Sängern und Musikern.

Endlich muss auch ein Konservatorium, das auf Vollständigkeit Anspruch machen und die Ueberlieferung der interessanten Erscheinungen, der bemerkenswerthen Werke der Vergangenheit, der Kunstrevolutionen erhalten (konserviren) will, einen Lehrstuhl der Geschichte der Musik haben, um zu einer verständigen Erkenntniss der Erzeugnisse unserer Vorfahren zu gelangen. Nicht aber etwa lediglich durch mündlichen Vortrag oder schriftliche Auseinandersetzung, sondern durch treue und sorgfältige Ausführung der besten Werke, deren Anhören erforderlich zu erhalten ist. Dann würde man nicht mehr Zöglinge sehen, die, im Uebrigen tüchtig, in Betreff der herrlichsten Schöpfungen grosser, sogar noch lebender Meister unwissend wie Hottentotten sind. Auf solche Weise würde der Geschmack der Musiker von vorn herein geläutert, ihre Ideen würden grösser, edler, bedeutender, als sie jetzt sind, und wir würden in der Ausübung der Musik weniger Handwerker, aber mehr Künstler zählen.

(Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

München. Auf dem Odeonsplatze unserer monumentenreichen Hauptstadt haben bereits seit mehreren Tagen die Erdarbeiten für den Grundbau zu einem neuen Monumente begonnen. Dasselbe gehört dem Andenken an einen Landsmann, an den in der dramatischen Musik unübertroffenen *Christoph* Ritter *von Gluck*, der in der baierischen Oberpfalz im Jahre 1717 geboren, in Wien aber 1787 gestorben. Das Monument ist eine äusserst gelungene, mehr als lebensgrosse Statue des grossen Tondichters, welche im Auftrage

und aus Privatmitteln des Königs *Ludwig* von dem jungen, talentvollen Künstler *Friedrich Brugger* erfunden und ausgeführt, vom königlichen Inspektor *Miller* in Erz gegossen wurde. Ihr zur Seite wird später auf genanntem Platze eine von *Widenmann*, dem Schwager *Brugger's*, ausgeführte Statue des berühmten *Orlando di Lasso* aufgestellt werden, welchen wir insofern zu den Unsrigen rechnen dürfen, als er mehr als die Hälfte seines Lebens, vom Jahre 1553 bis 1585, als Kapellmeister unter den Herzogen *Albert* und *Wilhelm* von Baiern hier in München schaffte und auch hier starb. Die feierliche Enthüllung der Statue *Gluck's* wird kommenden 15. November, als am Todestage des Meisters, stattfinden. (Augsb. A. Ztg.)

St. Petersburg, den 15. September. Während des Sommers — wenn man die trübe und kalte Zeit der letzten Monate so nennen kann — ruhte, wie gewöhnlich, die Musik hier ganz und gar. Unsere bedeutendsten Künstler hatten die Stadt verlassen, *Vieuxtemps* bereiste die Türkei, *Sophie Bohrer*, welche, wie man sagt, sich hier niederlassen wird, gab in den Bädern der Ostseeprovinzen Concerte, weder Opernvorstellungen, noch Concerte fanden Statt, wären nicht *Gungl's*, *Hillmann's* und *Schindler's* Gartenconcerte gewesen, zu denen das Publikum trotz der Cholera und des schlechten Wetters sich stets recht zahlreich einfand, man hätte das sonst so musiklustige Petersburg gar nicht wiedererkannt und ernstlich glauben können, die Musik sei an der Cholera gestorben. Gestorben ist sie uns allerdings nicht, aber schmerzliche Opfer hat sie dem unerbittlichen Würgengel bringen müssen. Gleich in der ersten Periode der Krankheit starb der Baron *Rall*, Chef der Militärmusik der italienischen Oper, ein tüchtiger, vielverdienter Künstler; später starb der Geiger *Maas*, ein altes, ehrenwerthes Mitglied des kaiserl. Orchesters. Schmerzlicher aber noch, als durch diese beiden Verluste wurde die Kunst durch den Tod unseres ausgezeichneten Cellisten *Johann Bernhard Gross* berührt. Er starb am 1. September, als die Krankheit schon ihrem Ende nahe war, nach kaum vierundzwanzigstündigem Krankenlager im besten Mannesalter (er war noch nicht 40 Jahre alt). Er war ein gründlich gebildeter Künstler von edelster, ernstester Gesinnung. Auch als Kritiker und Berichterstatter ist er der Kunst nützlich geworden*).

Seit vorigem Monat haben einige russische Opernvorstellungen stattgefunden, die jedoch, da das Gesangpersonal höchst mittelmässig ist, nur wenig Interesse erregten. Eine Französin, Mad. *Dupetreux*, sang *Donizetti*'s „Favoritin" und gefiel. Auch kam endlich die vielbesprochene Oper „Undine" von *Alexis Lwoff* zur Aufführung. Wenn man bedenkt, dass der Komponist dieser Oper ein Dilettant ist, so kann man ihr eine recht achtungsvolle Anerkennung nicht versagen, denn sie zeugt von sorgfältigem Studium klassischer Vorbilder, namentlich *Mozart's*, und einer ernsten, des Trivialen, unbedingt der Mode Huldigende vermeidenden Gesinnung. Die besten Stücke der Oper sind das erste Finale (ein grosses, unaufhaltsam hinstürmendes Allegro, welches man ein Meisterstück nennen könnte, wäre das Motiv nicht von *Beethoven* entlehnt), das Trinklied mit Chor im zweiten Akte und die den Anfang des dritten Aktes bildende Tenorcavatine mit obligater Klarinette (*Mozart's Il mio tesoro in tanto* nachgebildet). Bei der ersten Aufführung wurde der „Undine" von den Freunden des Komponisten eine glänzende Aufnahme veranstaltet, die folgenden drei Aufführungen gingen sehr ruhig vorüber. Jetzt ist die russische Oper wieder nach Moskau verlegt. Dagegen wird nächstens die Saison der italienischen Oper beginnen. Diese besteht dieses Mal aus folgenden Mitgliedern: Primadonna, Mad. *Frezzolini* und Mad. *Corbari*, Comprimarie und Contralto, Sgra. *Angri*, Tenore, *Salvi* und *Gardoni*, Bässe, *Tamburini*, *Tagliafico* und *Rovere*. Man verspricht sich viel Gutes. Für das Ballet ist die *Elsler* engagirt und bereits eingetroffen. Auch die Privatvereine bereiten sich schon zu ihren Winterfeldzügen. Die Symphoniegesellschaft wird, wie ich höre, eine neue Symphonie unseres ausgezeichneten Hornisten *Karl Eisner* zur Aufführung bringen. Ich habe die Partitur dieser sehr gelungenen Symphonie kennen gelernt und werde mich freuen, bei Gelegenheit der Ausführung ausführlicher auf sie zurückzukommen. — *Vieuxtemps* ist wieder hierher zurückgekehrt.

B. Damcke.

Leipzig, 1848. — Herr *Apollinari de Kontski* gab vergangenen Sonntag Vormittag, den 15. Oktober ein eigenes Concert im Saale des Gewandhauses. Nach der vom Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters *Rietz* vortrefflich ausgeführten Ouverture zu Figaro von *Mozart* spielte der Concertgeber den ersten Satz eines *Rode*'schen Violinconcerts mit dem kräftigen Bogenstrich und vollen Tone dieser älteren Spielart. Das Publikum applaudirte lebhaft. Doch möchte im Allgemeinen das Vorführen früherer Kompositionen, die nur unter das Mittelgut gehören, nicht zu empfehlen sein. Vom heutigen Virtuosen will man hören, was er zu leisten vermag, nicht was ein älterer gekonnt hat. Herr von *Kontski* spielte ferner nur mit Pianofortebegleitung seine Fantasie aus Lucia, später mit Orchesterbegleitung „La prière de Moïse", Fantasie für die G-Saite von *Paganini*, die letzte Variation mit Pizzicato, komponirt vom Concertgeber, und zum Schluss Capriccio in Form eines Duetts für die Violine allein. Ueber die glänzenden Eigenschaften seines Spiels haben sich bei früheren Gelegenheiten alle hiesigen Zeitungen übereinstimmend mit warmer Anerkennung ausgesprochen. Fügen wir nun auch die Erinnerung an einige Schwächen hinzu, wie sie sich nach öfterem Hören deutlicher herausstellen. Zuerst war die Intonation heute nicht immer ganz rein, woran wohl die jeweilige schnelle Umstimmung der Saiten mit Schuld sein mag. Sodann bringt er gewisse Vortragsnuancen — z. B. das Anschwellen und Abnehmen des Trillers mit schnell her-

---

*) S. Nr. 41 d. Bl.

Digitized by Google

mit hergezogenem Bogen — zu oft und treibt sie zu sehr auf die Spitze. Ferner geht er mit Tempo und Takt öfter etwas zu frei um, und erscheinen die Schwankungen nicht immer von dem Gefühle geboten; und endlich thäte er wohl gut, wenn er das Pizzicato, an sich eine erstaunenswürdige Leistung, etwas kürzer anwendete. Es ist natürlich, dass bei längerer Fortsetzung desselben die rechte Hand von der anstrengenden Doppelarbeit der Bogenführung und des Pizzicato zugleich nahe am Steg dazu, ermüdet und dann etwas grelle Töne erscheinen. Diese Bemerkungen glaubten wir der Wahrheit und dem ausserordentlichen Talente des jungen Künstlers schuldig zu sein, dessen liebenswürdige Bescheidenheit und rastloses Vorwärtsstreben wir aus Erfahrung kennen. Alle seine Leistungen wurden übrigens, wie sich von selbst versteht, mit rauschendem Beifall aufgenommen.

Zwischen diesen Produktionen sang Fräul. *Welly* aus Duesseldorf mit Orchesterbegleitung die Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*; mit Pianofortebegleitung „die Hütterin", Lied von *Ferdinand Hiller*, und — dem Zettel nach — Myrrhe's Arie aus dem unterbrochenen Opferfeste von *Winter*. Die Sängerin hat schöne Töne auf einigen Vokalen, auf anderen klingen sie nicht so gut. Ihr Vortrag ist ziemlich farblos. Unverzeihlich aber war die Art, wie sie den einfachen Gesang der kindlichen, in tiefbangster Liebesempfindung hinträumenden Myrrhe dergestalt mit allem Fioriturenkram überstreute, dass die Melodie vollständig darunter verschwand. Die Wahrheit verlangt, zu berichten, dass auch diese Leistung, wie die anderen der Sängerin, applaudirt wurde.

Eine besondere Kunst zeigte Herr *Rietz* heute im Accompagniren, indem er sich an das Spiel des Herrn *Kontski* mit einer seltenen Gewandtheit anschloss, ein Verdienst, das geringer aussieht, als es ist.

R E C E N S I O N E N.

Orgelkompositionen und Choralwerke.

Th. Stern, organiste du Temple-Neuf à Strasbourg, Compositions pour l'orgue à l'usage des deux cultes. Deuxième recueil. Propr. des Edit. Strasbourg, chez *Schmidt & Grucker*, 1848. Pr. 1½ Thlr.

Ein Urtheil über die vorliegenden Kompositionen auf Grund einer Vergleichung mit anderen französischen Werken ähnlicher Gattung würde nicht ungünstig ausfallen, da sie allerdings eine der Orgel weniger widersprechende, vielmehr der richtigen sich annähernde Behandlungsweise dieses eigenthümlichen Instruments voraussetzen. Dieses Zeugniss stellen wir dem Komponisten mit dem Wunsche aus, dass er auf dem hier betretenen Wege mit Entschiedenheit weitergehen möge. In Strassburg hatten ja einige Glieder der berühmten deutschen Orgelbauerfamilie *Silbermann* ihren Sitz, und werden wohl auch deutsche Orgelwerke hinterlassen haben. An Aufforderung und den dazu nöthigen Mitteln fehlt es also den Herren Strassburger Organisten nicht, das deutsche Orgelspiel, das sich seiner Idee nach unabweislich auf die Eigenthümlichkeit der Orgel gründet, in Frankreich einzubürgern, wo bisher nur auf der Orgel Klavier gespielt wurde.

C. Geissler, 6 fugirte Vor- und Nachspiele nebst einer grösseren Fantasie und Fuge. Tonstücke für die Orgel zum gottesdienstlichen Gebrauche und zur Uebung für mittlere Spieler, den Manen seines unvergesslichen Freundes und Lehrers *Chr. H. Rinck* in treuer Verehrung gewidmet. Op. 83. No. 1 und 2. Eigenthum des Verlegers *Simrock* in Bonn. Pr. 2 Fr. 50 Ct.

Bestände die Eigenthümlichkeit des deutschen Orgelspiels einzig und allein in der mehr oder weniger konsequenten Durchführung eines Thema's oder Motiv's, so würden diese Hefte deutsche Kunst enthalten. Leider aber verlangt man nicht blos mechanische Formen, man will auch musikalische Gedanken. Sind die ersteren schon nicht mit besonderem Glück behandelt, so fehlt es an den letzteren nicht weniger. Da nun auch die Absicht des Verfassers nicht darauf gerichtet gewesen, irgend eine Lücke in der Orgelliteratur durch diese Hefte auszufüllen, sondern dieselben nichts mehr und nichts weniger thun, als die bereits sehr grosse Zahl ähnlicher Produkte um so und so viele Nummern zu vermehren, so sind wir nicht wohl im Stande, für sie eine innere oder äussere Berechtigung zur Veröffentlichung nachzuweisen. — Dagegen hat sich Herr *C. Geissler* durch die „Gesammtausgabe der Tonstücke für die Orgel von *J. Ludwig Krebs*" — Magdeburg, in der *Heinrichshofen*'schen Musikhandlung — ein wahrhaftes Verdienst um die Kunst erworben. Die allgemein anerkannte Bedeutsamkeit der Werke des besten Schülers von *S. Bach* wird nach ihrem vollständigen Erscheinen eine besondere Besprechung bedingen; hier sei also nur vorläufig auf ein für alle nach höherer Ausbildung strebende Orgelspieler wichtiges Unternehmen aufmerksam gemacht, dessen Gemeinnützigkeit die Verlagshandlung durch gute Ausstattung und *sehr billigen* Preis wesentlich befördert.

G. W. Körner, Rinck-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy Album. Mit Originalbeiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den berühmtesten Organisten Deutschlands und des Auslandes. Vollständig in vier Theilen oder acht Heften. Theil III, Heft 1. Erfurt und Leipzig, Verlag von *G. W. Körner*. Subscr.-Pr. für das Heft ½ Thlr.

Mit diesem Hefte ist das erste Achttheil des Albums erschienen, wozu verschiedene Verfasser und zwar mitunter recht schätzbare Beiträge geliefert haben. Wenn der Raum, den wir in diesem Blatte in Anspruch nehmen dürfen, eine in's Einzelne gehende Besprechung

nicht wohl verstattet, so kann ein *allgemeines* Urtheil über die Sammlung selbst erst nach ihrer Vollendung gefällt werden. — Die Ausstattung ist die vom Verleger gewohnte gute und zweckmässige, bei billigem Preise.

C. Karow, 460 Choralmelodieen vierstimmig für die Orgel und für den Gebrauch beim Gottesdienste. Dorpat, 1848. Verlag von *E. J. Karow*.

In den bisher gebräuchlichen Formen, Taktarten und Rhythmen enthält vorliegendes Choralbuch 460 Melodieen mit bezifferten und zugleich ausgesetzten Bässen in zweckmässiger Auswahl der Harmonieen. Zum Gebrauch ist es um so mehr zu empfehlen, als die Verlagshandlung für deutlichen Druck und sehr dauerhaftes Papier gesorgt hat. *A. B. C.*

FEUILLETON.

Am 12. September feierte der bekannte Sänger *Eichberger* in Königsberg sein fünfundzwanzigjähriges Sängerjubiläum. Am 12. September 1823 betrat er in Prag zum ersten Male die Bühne als Ottavio, und am 12. September 1848 betrat er sie in Königsberg als Don Juan zum letzten Male — er ist von dem Theater abgegangen.

Wie die Wiener Sonntagsblätter melden, gibt *Radetzky* in Mailand dem Impresario *Merelli* für jeden Opernabend eine Subvention von 1500 Lire.

Die Brüsseler Akademie hat einen Preis von 300 Franken oder eine Medaille von gleichem Werthe für ein Gedicht ausgesetzt, das für den diesjährigen Konkurs der musikalischen Composition bestimmt ist.

Das königliche Theater zu Brüssel ist Herrn *Etienne Mussol* auf zwei Jahre acht Monate übertragen worden. Der Plan desselben ist, die Gesellschaft soll auf Theilung spielen, jedoch so, dass die Gehalte bis 1800 Fr. garantirt werden und der Theilungssumme vorgehen. Die grösseren Gehalte werden ebenfalls bis zu 1800 garantirt, das Uebrige wird dann nach Verhältniss der Gehalte getheilt. Ob Herr *Mussol* unter solchen Bedingungen eine gute Gesellschaft zusammenbringen wird, muss der Erfolg lehren. — An die Stelle des bisherigen ersten Orchesterdirektors *Hanssens* tritt dessen gleichnamiger Oheim, bisher Orchesterdirektor in Gent.

Die von uns bereits angezeigte Aufführung des *Händel*'schen Judas Makkabäus durch die Singakademie zu Leipzig findet den 21. Oktober Statt.

In Berlin war neu ein dreiaktiges Vaudeville „Provinzialtorheiten", die Musik theils neu komponirt, theils auch vorhandene Musikstücken arrangirt von *F. W. Meyer*, Musikdirektor am Königsstädtischen Theater (früher Chordirektor in Leipzig). Das Stück gefiel sehr.

Am 16. September starb in Wien der Musikalienhändler *H. F. Müller*, 71 Jahr alt.

Ende Oktobers wird in Bonn ein neues, eigenes Theater eröffnet. Das neu gebaute Schauspielhaus ist sehr hübsch und fasst gegen 1200 Personen. Die Leitung der Bühne hat Herr *Wilhelm Löwe* übernommen, früher Theaterdirektor in Mainz. — Der jetzige Direktor in letzterer Stadt ist Herr *Henkel*.

Im vorigen Jahre hatte die Akademie zu Brüssel zum zweiten Mal als Preisaufgabe die Untersuchung und Prüfung der verschiedenen Notationssysteme gestellt. Keine der eingegangenen Arbeiten erhielt den Preis. Die Aufgabe wurde für das laufende Jahr wiederholt, eine einzige Arbeit ging ein, und auch diese ist des Preises nicht würdig befunden worden. — Der Ausschuss, welcher darüber entschied, bestand aus den Herren *Fétis* d. Aelt., *Daussoigne*, *Mehul* und *Snel*.

Die schon von *Ledru-Rollin* als Minister des Innern eingesetzte „Nationalkommission für die Theater" zu Paris hat nunmehr ihre Sitzungen beendet. Die Hauptbeschlüsse derselben gehen dahin, dass sie sich für Theaterfreiheit und Abschaffung aller hierauf bezüglichen Privilegien, für Freiheit der Repertoire (mit Vorbehalt der alten, von den vom Staat unterstützten Bühnen ausgebeuteten Repertoire), für die Beschränkung der Abgabe für die Armen, und endlich gegen die Theatercensur ausspricht.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bitte. Wer den Aufenthalt des Herrn Capellmeisters *Tolle* (Componist des Raphael) und des Herrn *Bianchi* (Violinvirtuose) kennt, wird um gefällige Mittheilung an die Herren **Barth & Schmidt** in Leipzig gebeten.

– *Ausschreibung.* –

An dem **Lyceum** und **Gymnasium** zu Luzern ist die Stelle eines Lehrers für die obern Gesang- und Violinklassen vakant und wird hiermit zur Bewerbung ausgeschrieben. Derselbe hat auch als Organist und Chordirektor die Musik beim katholischen Gottesdienste der Studirenden zu leiten. Zugleich muss der Betreffende zur Direktion eines grösseren Orchesters befähigt sein. —

Der fixe Jahresgehalt, zu welchem noch einige Emolumente treten können, beträgt 1200 Schweizerfranken.

Diejenigen Herren, welche sich für diese Stelle zu bewerben gedenken, haben sich bis zum 5. November nächsthin bei der unterzeichneten Canzlei anzumelden und die Zeugnisse über ihre Kenntnisse und Leistungen beizubringen.

Luzern, den 3. Oktober 1848.

Die Kanzlei des Erziehungsrathes.

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Oktober. Nr. 43. 1848.

Inhalt: Musikalische Reise in Böhmen — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Leipzig. — *Recensionen* — *Feuilleton* — *Ankündigungen*

Musikalische Reise in Böhmen

Briefe von *Hektor Berlioz.*

(Beschluss.)

Es gibt noch einen anderen Mangel, der sich in den bestehenden Konservatorien von Tag zu Tag fühlbarer macht: ich meine den Mangel an einer besonderen *Klasse für Instrumentation*. Seit einigen Jahren hat dieser Zweig der Kompositionskunst eine gewaltige Entwickelung erlangt; er hat durch schöne Erfolge die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums auf sich gezogen; er hat auch ebenso oft gewissen Tondichtern dazu gedient, ihre Ideenarmuth zu verbergen, die Kraft, die Begeisterung nachzuäffen; er ist selbst in den Händen gediegener Komponisten zum Vorwande zahlloser Missbräuche, hässlicher Uebertreibungen, lächerlichen Unsinns geworden — wie viel mehr also in den Händen ihrer Nachbeter und Nachtreter. Aber eben diese Uebertreibungen beweisen die Bedeutsamkeit der Instrumentation. Nur ist ihre Anwendung im Allgemeinen leider eine blinde zu nennen und entweder ein Werk des leidigen Zufalls oder der jämmerlichsten Routine. Denn obwohl die heutigen Komponisten eine viel grössere Zahl von Instrumenten anwenden, als ihre Vorgänger, so kennen doch die meisten ebenso wenig die Bedeutung, das Wesen, die Behandlungsart eines jeden Gliedes der Instrumentalfamilie, als die verschiedenen sympathischen Bande, welche sie unter einander vereinen. Ja sogar der Uranfang dieser Wissenschaft, der *Umfang* der Instrumente, ist berühmten Komponisten oftmals ganz unbekannt. So weiss ich aus Erfahrung, dass einer von ihnen den Umfang der Flöte nicht kannte; vom Blech aber, namentlich von den Posaunen, haben sie nur eine sehr unklare Vorstellung; daher bemerkt man auch in fast allen neueren und älteren Partituren eine sehr kluge Zurückhaltung beim Gebrauche dieser Instrumente: die Komponisten bleiben immer hübsch in der Mittellage, weil sie sonst die ihnen nicht genau bekannten Grenzen zu überschreiten fürchten und weil sie keine Ahnung von dem Vortheil haben, den man aus den tiefen und hohen Tönen jedes Instruments ziehen kann. Die Instrumentation kommt mir heutzutage vor wie eine fremde Sprache, die in die Mode gekommen ist: viele Leute renommiren mit ihr, ohne sie gelernt zu haben, und sprechen sie daher auf eine lächerliche Weise.

Eine solche Klasse in den Konservatorien wäre auch für künftige Orchesterdirigenten höchst nützlich. Ein Musikdirektor, der nicht alle Hilfsquellen der Instrumentation genau kennt, hat auch keine grosse musikalische Bedeutung; er muss wenigstens mit dem Umfange, dem Mechanismus, den guten und schlechten Eigenschaften aller Instrumente wo nicht noch besser, doch mindestens ebenso gut vertraut sein, als die unter ihm stehenden Musiker. Sonst wird er ihnen nur schüchterne Bemerkungen machen können, wenn es sich namentlich um eine ungewöhnliche Zusammenstellung, um eine kühne oder schwierige Passage handelt. Schreit da die Trägheit oder die Unfähigkeit: „Das geht nicht! dieser Ton gibt's nicht! das ist nicht zu spielen!", dann wird unser Mann entgegnen können: „Sie sind im Irrthum, machen Sie's nur so oder so, dann werden Sie die Schwierigkeit rasch überwinden", oder nach Befinden auch: „Allerdings ist das schwer; wenn Sie aber sich einige Tage damit beschäftigen und es geht denn immer noch nicht, so müsste man annehmen, dass Sie Ihr Instrument nicht ordentlich kennen, und müsste sich nach einem geschickteren Künstler umsehen." Häufiger allerdings ist der entgegengesetzte Fall, wo der Tonsetzer, eben weil ihm die besondere Kenntniss abgeht, auch die geschicktesten Künstler mit der Ausführung unmöglicher Dinge quält. Alsdann kann ein bewanderter Orchestervorstand Partei ergreifen für die Musiker gegen den Tonsetzer.

Uebrigens wäre es gewiss auch nicht unnütz, in den Konservatorien die Leitung von Instrumental- und Sängermassen zu lehren, namentlich den Komponisten, die dann bei vorkommender Gelegenheit im Stande wären, ihre Werke selbst gehörig aufzuführen. Denn viele können dies nicht. Die schwierige Aufgabe des Orchesterführers (denn die leichte ist das Aufführen schon bekannter, schon in Szene gesetzter Werke) besteht darin, ein noch unbekanntes Werk dem Orchester vorzuführen, den Gedanken des Verfassers in klares Licht zu stellen, die Musiker zum richtigen Spielen, zum Gesammtspiel, zum Ausdruck anzuhalten und nach Ueberwindung der materiellen Schwierigkeit sie für das Werk

zu beleben, zu erwärmen, zu begeistern. Es gehören dazu allerdings Eigenschaften, die sich nicht erklären lassen: Gefühl, Takt, Feinheit des Erkennens und Empfindens, Begeisterung; ausserdem aber Fertigkeit, die man sehr wohl sich aneignen kann. So namentlich das Partiturenlesen. Wer sich nur eines Auszuges oder gar nur einer Violinstimme beim Dirigiren bedient — wie dies an vielen Orten, namentlich in Frankreich gebräuchlich ist —, der muss sich auch gefallen lassen, dass ein von ihm getadelter Musiker antwortet: „Das können Sie gar nicht wissen, Sie haben ja meine Stimme nicht!" Und das ist noch der geringste Nachtheil dieses erbärmlichen Systems. —

Kehren wir jedoch wieder nach Prag zurück, und zwar zur *Singakademie*. Wie alle diese Vereine in Deutschland, besteht sie aus Dilettanten der Mittelklassen der Gesellschaft. Herr *Skraup* der Jüngere leitet sie. Es ist ein Chor von ungefähr neunzig Stimmen, meist frisch und wohlklingend und tüchtig musikalisch gebildet. Der Zweck der Anstalt ist nicht, wie bei vielen ähnlichen Vereinen, die ausschliessliche Beschäftigung mit alten Werken; das sind wahrlich nur mumienhafte Coterieen, wo man, unter dem Vorwande wirklicher oder erheuchelter Begeisterung für die Todten, die Lebenden ganz behaglich verläumdet, obwohl man sie gar nicht kennt. Die Sophien-Akademie (so heisst die Prager Singgesellschaft) hält sich fern von diesem thörichten Parteiwesen. Neben einem *Bach*'schen oder *Händel*'schen Werke studirt sie den Moses von *Marx* oder Stücke aus einer Oper. Als ich das erste Mal ihren Uebungen beiwohnte, hörte ich eine choralartige Fantasie von *Skraup*, nach böhmischen Nationalliedern, die mich durch ihre Originalität entzückte. Noch niemals habe ich so pikante Vokalkombinationen mit solch' hohem Feuer, mit solchem Wohlklange, solchem Ensemble vortragen gehört. — Die Sophienakademie gibt jährlich eine bestimmte Anzahl öffentlicher Concerte, die durch die Brüder *Skraup* geleitet werden; das Theaterorchester unter dem älteren vereinigt sich mit den Sängern unter dem jüngeren. Diese grossen Aufführungen werden mit musterhafter Sorgfalt vorbereitet und ziehen stets eine grosse Zuhörerschaft herbei. — Leute, denen die Musik weder eine Ergötzlichkeit, noch eine Anstrengung ist, sondern eine edle und ernste Leidenschaft, der sie alle Kräfte ihres Geistes, alle Regungen ihres Gemüthes widmen. —

Ich habe mich eben verpflichtet, Ihnen auch von dem *Domchore* und von der *Militärmusik* Prags zu erzählen; ich will Ihnen aber nur gestehen, dass ich sie eigentlich blos der Vollständigkeit halber in jener Uebersicht anführte. Ueber diese beiden Quellen der harmonischen Reichthümer der Böhmen kann ich beim besten Willen nichts sagen, aus dem einfachen Grunde, weil ich nichts davon weiss, und ich habe zur Zeit mir noch nicht die Schwäche abgewöhnen können, dass ich über Dinge, von denen ich nichts weiss, auch nichts schreiben mag. Trotz der wiederholten Einladungen *Skraup's* habe ich doch in Prag keine Kirche betreten. Da ich nun im Grunde sehr fromm bin, so muss dies irgend eine wichtige Ursache haben, auf die ich mich aber leider nicht besinnen kann. Was die Militärmusik betrifft, so kann ich zu Rechtfertigung meines Stillschweigens einen Umstand anführen: ich habe an einem Festtage, von 12 bis 4 Uhr, die damals in Prag garnisonirende Regimentsmusik die österreichische Nationalhymne von *Haydn* spielen gehört. Dieser Gesang, voll rührender und patriarchalischer Majestät, ist doch so einfach, dass ich nach *dieser* Probe über die Geschicklichkeit der Ausführenden nicht urtheilen kann. *Richtig* spielten sie, was im Allgemeinen, namentlich aber bei der Militärmusik, selten genug ist. Auch weiss ich nicht, ob das fragliche Regiment aus eingebornen Böhmen, oder ob es aus Oesterreichern im engeren Sinne, Ungarn, Italienern, Slowaken, Steiermärkern, Tirolern, Polen u. s. w. bestand. —

Unter den Prager Künstlern, die weder dem Theater, noch dem Konservatorium angehören, nenne ich insbesondere *Dreyschock*, *Pischek* und den verehrungswürdigen *Tomaschek*. Die beiden Ersteren habe ich oftmals gehört, in Wien, in Pesth, in Frankfurt und anderwärts, niemals aber in Prag. Wie es scheint, sind sie bei ihrem ersten Erscheinen von ihren Landsleuten nicht zum Besten aufgenommen worden und haben sich daher entschlossen, ihr Talent nicht wieder der Würdigung oder Herabwürdigung der Böhmen auszusetzen. Keiner ist Prophet in seiner Heimath! Indessen fangen die Prager an, auf die bewundernden Aussprüche zu lauschen, wie sie ihnen tausendfach vom Auslande her zukommen: „*Dreyschock* ist ein bewunderungswürdiger Pianist! *Pischek* ist der erste Sänger Europa's!" und sie ahnen bereits, dass sie doch wohl ungerecht gegen Beide gewesen sein dürften.*)

Tomaschek ist ein in Böhmen und auch in Wien sehr bekannter und geschätzter Komponist. Ich habe in Prag einem Concerte beigewohnt, wo unter zweiunddreissig aufgeführten Musikstücken einunddreissig von seiner Komposition waren. Darunter machte man mich im Voraus auf eine neue Komposition des *Erlkönigs* aufmerksam, die von der *Schubert*'schen gänzlich verschieden war. Jemand verglich beide Werke mit einander, und meinte: wenn uns *Schubert* sehr den wüthenden Galopp des Rosses in der Ballade so schön darstelle, so habe *Tomaschek* den friedlichen Passgang eines Pastoralkleppers nachgeahmt; darauf bemerkte ein Anderer: „Eben weil *Schubert* das unglückliche Pferd hat so toll galoppiren lassen, ist es steif geworden, und man muss es daher jetzt im Schritt führen!" — *Tomaschek* schreibt seit mindestens dreissig Jahren; das Verzeichniss seiner Werke muss also sehr umfänglich sein.

Noch muss ich eine ehrenwürdige Künstlerin anführen, deren in Deutschland nur allzu seltenes Talent mir persönlich grosse Unterstützung gewährte. Ich meine Fräulein *Claudius*, eine Harfenspielerin ersten

---

*) Dass diese Anmerkung *Berlioz'* über das Verkennen jener beiden Künstler Seitens des Prager Publicums nicht ganz ungegründet ist, beweisen die früheren Jahrgänge dieser Zeitung. Wir verweisen nur auf die Stellen: in Betreff *Dreyschock's* Jahrg. 1838, S. 37 fg., 345; Jahrg. 1836, S. 225, 677, 863; in Betreff *Pischek's* Jahrg. 1844, S. 655.

Ranges, tüchtig musikalisch und die beste Schülerin von *Parish-Alvars.* Sie besitzt ausserdem eine treffliche Stimme und führt oftmals in der Sophienakademie, deren Mitglied sie ist, Solosachen mit grossem Erfolg aus. —

Was soll ich Ihnen endlich vom *Publikum* sagen? Man erzählt, *Ludwig XIV.* habe zu *Boileau*, dem er wegen seiner Verse über den Rheinübergang etwas Schmeichelhaftes sagen wollte, geäussert: „Ich würde Sie sehr loben, wenn Sie mich nicht so sehr gelobt hätten." Ich befände mich in einer ähnlichen Verlegenheit. Ich möchte dem Prager Publikum grosse Lobsprüche über seinen Scharfsinn, seine rasche Auffassung, seine Empfänglichkeit machen, wenn es mich nicht so gut aufgenommen hätte. So viel indessen darf ich sagen (denn es ist notorisch), dass die Böhmen im Allgemeinen die besten Musiker Europa's sind und dass wahre Liebe, ächtes Gefühl für Musik bei ihnen in allen Klassen der Gesellschaft verbreitet ist. Selbst Landleute kamen nach Prag in meine Conzerte, und aus den Aeusserungen einer eigenthümlichen Naivetät bei den unerwartetsten Effekten durfte ich schliessen, dass sie mein Streben erkannten und dass ihr Gedächtniss ihnen Vergleichungen zwischen Alt und Neu, zwischen Gut und Schlecht an die Hand gab. Sie werden, lieber Freund, nicht verlangen, dass ich Ihnen meine Ansichten über das Publikum im Allgemeinen auftische — das vielgestaltige, gerechte oder ungerechte, verständige oder närrische, naive oder boshafte, begeisterte oder spöttische Wesen, jetzt so leicht zu entflammen und dann so widerspänstig. *Voltaire* selbst hat hierbei seine Ironie aufgegeben; nachdem er gefragt hatte: „wie viel braucht man Narren, um ein Publikum daraus zu machen?" hat er sich am Ende seiner Laufbahn von eben diesen Narren im Théâtre français krönen lassen, ganz beglückt durch ihre Huldigungen. Brechen wir also hier ab, und lassen wir das Publikum sein was es ist, ein stets mehr oder minder aufgeregtes Meer, dessen gleichgültige Ruhe der Künstler tausendmal mehr zu fürchten hat, als seine Stürme.

Ich habe in Prag sechs Conzerte gegeben, theils im Theater, theils im Saale der Sophienakademie. Im letzten hatte ich die Freude, *Liszt* zum ersten Male meine Symphonie *Romeo und Julie* vorzuführen. Man kannte in Prag bereits mehrere Bruchstücke dieses Werkes, ohne dass es jedoch darüber zu einer heftigen Polemik gekommen war, vielleicht blos deshalb, weil Letzteres in Wien stattgefunden hatte, denn zwischen beiden Städten besteht in musikalischer Hinsicht eine unbestreitbare Nebenbuhlerschaft. Die Ausführung der Gesänge war trefflich und grossartig, bis auf einen einzigen Unfall. Die junge Dame, welcher die Altpartie übertragen war, hatte noch niemals öffentlich gesungen. Trotz ihrer Befangenheit ging Alles ganz schön, so lange sie sich von anderen Stimmen oder von den Instrumenten unterstützt fühlte. Aber bei den Worten im Prolog:

Le jeune Roméo, plaignant sa destinée,
Vient tristement errer à l'entour du palais,

(ein Solo ohne alle Begleitung), fing die Stimme an zu zittern und sank dergestalt herab, dass sie am Ende der Periode, wo die Harfe mit dem Akkord E dur eintritt, auf einem unbekannten Tongebiete anlangte, 1½ Ton tiefer als *E*. Fräulein *Claudius*, die neben meinem Pulte sass, wagte nicht, ihre Saiten zu berühren; nach einem Augenblicke des Zögerns fragte sie leise: „Soll ich *E* angeben?" — „Gewiss! wir müssen hier herauskommen." Und der unerbittliche Akkord fuhr zischend heraus, wie wenn man geschmolzenes Blei aus einem Löffel in kaltes Wasser giesst. Die arme Sängerin fiel fast in Ohnmacht, als sie sich so gewaltsam auf den rechten Weg zurückgeführt sah, und da sie nicht Französisch verstand, so konnte ich nicht einmal meine Beredsamkeit anwenden, um sie wieder zu beruhigen. Indessen fasste sie sich und sang das Folgende untadelhaft richtig. *Strakaty* sang den Pater Lorenzo ausgezeichnet, im Finale mit wahrhafter Würde und Begeisterung. Mehrere Stücke mussten wiederholt werden; als das Publikum wiederum eines zum zweiten Male verlangte, beschworen mich die Musiker, es nicht zu wiederholen; es war schon spät, und um sieben Uhr mussten sie in der Oper sein. Der Ruf da Capo liess nicht nach, da zog Herr *Mildner* seine Uhr und hielt sie dem Publikum entgegen; man verstand ihn, und wir waren gerettet. Am Schlusse des Conzertes bat ich *Liszt*, den Sängern in meinem Namen für die Ausdauer zu danken, womit sie sich drei Wochen lang den anstrengenden Proben unterzogen hatten; aber ehe er seinen Auftrag ausführen konnte, kamen mehrere der Sänger zu ihm: er sollte mir in ihrem Namen für das Vergnügen danken, das ich ihnen durch die anvertraute Ausführung der Gesänge gemacht, und mir ihre Freude darüber bezeugen, dass ich mit ihnen zufrieden sei. Es war dies einer von den schönen Tagen meines Lebens, wie ich deren nicht viel zähle.

In Wien hatten mir Künstler und Kunstfreunde einen silbernen Taktirstab verehrt, in Prag überreichte man mir bei einem Abendessen einen silbernen Pokal. *Liszt* hielt bei dem ersten Trinkspruch eine wenigstens viertelstündige Anrede an mich mit einer Wärme, einem Reichthume von Ideen, einer Wahl des Ausdruckes, die mich auf's Tiefste ergriff. Unglücklicher Weise trank er ebenso wacker, als er sprach; der malitiöse Becher spendete so reichliche Ströme Champagners, dass *Liszt*'s ganze Beredsamkeit Schiffbruch litt. *Belloni* und ich, wir waren noch um zwei Uhr des Nachts auf der Strasse, um ihn zu bereden, dass er bis morgen warte, um sich, wie er durchaus verlangte, mit einem Böhmen, der besser getrunken hatte als er, auf Pistolen zu schlagen. Des Morgens waren wir nicht ohne Sorge um *Liszt*, dessen Conzert des Mittags stattfinden sollte. Um elf und ein halb Uhr schlief er noch; endlich weckt man ihn, er steigt in den Wagen, er tritt in den Saal, ein Beifallsdonner empfängt ihn, und er spielt, wie er, glaube ich, in seinem ganzen Leben nicht gespielt hat. Es gibt doch einen Gott für Pianisten. —

Leben Sie wohl! Ich glaube, ich habe Ihnen genug geschrieben; und doch habe ich bei Weitem nicht alle die Sehnsucht ausgedrückt, die ich für Prag und

seine Bewohner empfinde. Aber Sie wissen, ich habe für die Musik eine ernste Leidenschaft, und darnach mögen Sie beurtheilen, ob ich die Böhmen liebe. O Praga, quando te adspiciam! *Hektor Berlioz.*

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Septemberbericht.) Ist es an und für sich eine bekannte Sache, dass seit einem paar Decennien hier bei uns zu Lande Jahr aus Jahr ein mindestens ebenso viel, vielleicht noch mehr Musik gemacht wird, als an irgend einem Orte der übrigen sogenannten kultivirten Welt, so ist es dagegen ebenso bekannt und gegründet, dass es dabei mit der Aufrichtigkeit des Genusses, mit dem Erkennen dessen, was in der Kunst wahrhaft schön und gediegen, überhaupt mit dem ernsten Sinne für dieselbe im Allgemeinen um so bedenklicher aussieht. Würde es sich der Mühe verlohnen, wäre Hoffnung vorhanden, in diesen eben nicht erfreulichen Zustande einigen Wandel dadurch zu bringen, so liesse sich über die nahe liegenden Ursachen desselben Mangels mittheilen, aber es möchte vergebens sein, und deshalb wollen wir uns, hier wenigstens, auch nicht weiter damit befassen. Der Hamburger besitzt in musikalischer Hinsicht viel, theils wirkliche, theils mit absichtlicher Aufgebung des Besseren, affektirte Aehnlichkeit mit seinem maritimen Nachbar, dem Engländer, bei dem die Musik auch gerade nur den Platz einnimmt, welchen die übrigen obenanstehenden materiellen Bedürfnisse, Beschäftigungen und Genüsse ihr nothdürftig einräumen, kann aber demungeachtet sich auf einige kleine Separatvorzüge etwas zu Gute thun. Denn während z. B. das mächtige Albion überhaupt nur drei berühmte musikalische Genie's sein eigen nennt, von denen aber zwei*) keine Briten, der dritte**) kein Komponist war, obgleich er den *Mozart* verbesserte, zählt unsere freie und Hansestadt in diesem Augenblicke mindestens ein Schock in ihren Mauern, meist lauter echte „Hamburger Kinder", wenn gleich gerade nicht berühmt. Doch das macht nichts zur Sache. Haben sie doch bei der hiesigen diesjährigen grossen musikalischen Preiskonkurrenz, bei der es galt, aus dem Winde eines poetischen Fabrikartikels eine teutonische Marseillaise auszubrüten, wohl mit auf dem Neste gesessen. Dass nichts herausgekrochen, daran sind die Herren wahrscheinlich eben so unschuldig, wie das Comité der zum Schiedsspruche zusammengetrommelten Preisrichter, das von sämmtlichen, aus allen Ecken und Enden eingelaufenen Konkurrenzkompositionen keine einzige des Preises als würdig anerkennen wollte. Denn die Zeit für deutsche Marseillaisen ist Gottlob vorüber, resp. ist vielleicht noch nicht erschienen, und wird einmal etwas der Art für Deutschland nothwendig, nun so kommt es auch von selbst, ohne Preisausschreiben und Preisrichter. A propos der Unschuld dieser Herren: haben sie doch einmal, vor vier oder fünf Jahren nämlich, den seligen *Beethoven* richtig preisgekrönt, ohne es zu wissen und zu wollen. Freilich hatte der Alte sich den Spass erlaubt, incognito sich in eine Klaviersonate als Mitkonkurrent einzuschleichen, und so wurde er gekrönt noch nach seinem Tode, obendrein hier in Hamburg, wovon ihm im Leben wohl nicht geträumt haben mag. Unter anderem Namen freilich, doch das ist seine Schuld, warum blieb er incognito.

Aber zu etwas Anderem.

Unsere Conzert-, Musik- und Dilettantenvereine rüsten sich bereits für die kommende Saison. Ob aber alle von denen, die mit dem abgewichenen Winter sich beurlaubten, wieder antreten werden, steht dahin; ein oder der andere, schon früher gebrechliche oder kränkelnde dürfte wohl wegen eingetretener Altersschwäche sich nicht wieder auf den Platz wagen. Nächstens mehr darüber und Spezielleres.

Von Conzerten ist nichts zu berichten, aus dem einfachen Grunde, weil im Laufe des abgewichenen Monats keine stattgefunden. Die Virtuosen sind kopfscheu geworden, im Allgemeinen auch ohngerade ziemlich rar, wie denn überhaupt das Virtuosenthum in seiner jetzigen Gestalt — auch abgesehen davon, dass die Theilnahme an demselben durch die anderweitigen Tagesinteressen zum grossen Theile absorbirt wird — ziemlich im Abnehmen begriffen zu sein scheint.

Gungl indessen ist hier angelangt, und gibt, ohne übrigens Aufsehen zu erregen, sechs Conzerte in seiner Weise, wie es heisst, wird er mit seiner Gesellschaft von hier nach Nordamerika gehen, um den Yankees deutsche Walzermusik beizubringen. Fiat! Wir wollen ihm, weniger schon noch den Verdiensten seiner Vorgänger um die Ausbildung der Tanz- und Gartenmusik keineswegs zu nahe treten; aber so gut wie an anderen grösseren Musikplätzen finden sich auch hier bei uns, und zwar mindestens ein halbes Dutzend grössere Orchester, die auf Sachen der Art so gut eingerichtet sind, dass weder ein Wiener, noch irgend ein anderer ihnen und somit auch dem Publikum in dieser Beziehung etwas Neues vorführen könnte. Und etwas Neues, Absonderliches musste es denn doch schon sein, wenn das Interesse erregt werden soll, um so mehr, als gerade hier in Hamburg die Empfänglichkeit für die Kunst sich meistentheils nur im Haschen nach neuen Erscheinungen kundgibt, nach „Ereignissen", wie es in der überschwänglichen Sprache der modernen Kunstkritik, oder was dafür gelten will, zu heissen pflegt.

Ein solches Ereigniss für die Theaterbesucher ist denn nun glücklicher Weise *Pischek*, der von Stuttgart wieder zurückgekehrt ist, um der Hamburger Herz und Gemüth zu electrisiren. Aber *Pischek's* Leistungen stehen höher. Während der ersten Hälfte des Septembermonats dominirte übrigens Terpsichore ausschliesslich die Bretter durch ihre Stellvertreterinnen *Lucile Grahn* und *Fanny Elsler*. Alles Uebrige hatte in dieser Zeit gute Wege. Oper wie rentirendes Schauspiel. Nur *Glaser's* Adlershorst wurde nach langer Ruhe wieder vorgeführt, und zwar rasch dreimal hinter einander. Freilich eine, wenn auch nicht gerade wegen hervorra

---

*) *Händel*, *Dr. Pepusch*

**) *Mr. Bishop*

Google

gender Klassicität, doch wegen ihres überall recht interessanten, manchmal sogar sehr effektvollen Inhaltes oft und ungemein gern gesehenen Oper, schien es für diesmal doch eben nicht recht ansprechen zu wollen. Wenigstens war das Haus, namentlich bei den Wiederholungen, nur schwach besetzt. Einen Theil der Veranlassung hierzu mochte wohl in der Darstellung liegen, die zwar den rühmlichsten Fleiss sämmtlicher Betheiligten nicht verkennen liess, demungeachtet aber den früheren bedeutend nachstand, was auch nicht gut anders sein konnte, weil z. B. schon die in Händen des Fräulein *Michalesi* befindliche Partie der Rosa den Mitteln dieser Sängerin nicht vollkommen anpassend ist, und die Ausführung zu sehr die Mühe verrieth, welche Frl. *Michalesi*, ihres schönen Talentes und ihres anerkennungswerthen künstlerischen Bestrebungen ungeachtet, nothgedrungen darauf verwenden musste. Eben so war Herrn *Clement's* dürftiges Spiel für die Partie des Richard nicht ausreichend. Im Uebrigen wurde freilich viel Gutes geleistet, und namentlich bildeten die Herren *Kaps*, *Bost* und *Dalle Aste* im Vereine mit Frau *Fischer* ein achtungswerthes, in den komischen Partieen höchst wirksames Ensemble.

Um nun wieder auf das Gastspiel des Herrn *Pischek* zurückzukommen, so traf dieser um die Mitte des Septembermonats hier wieder ein. Sein Gesang, gemüth- und gefühlvoll, ist für den Vortrag des deutschen Liedes wie geschaffen. Der lyrische und elegische Ausdruck ist sein eigentliches Element, im heroischen macht sich zuweilen ein Anhauch unzeitiger Sentimentalität und Süsslichkeit bemerkbar. Seine Mittel, so weit sie reichen, wie insbesondere die künstlerische Verwendung derselben, sind untadelhaft, namentlich ist sein Piano so ausgezeichnet, wie je eines nur sein kann; der Sänger weiss sich aber auch etwas damit und lässt so leicht keine nur einigermassen passende Gelegenheit zur Anwendung desselben unbenützt. Die diesmaligen Wiederholungen der bei seiner ersten Anwesenheit vorgeführten, bereits im vorigen Berichte besprochenen Leistungen als Jäger in *Kreutzer's* Nachtlager, Figaro im Barbier von Sevilla, Zampa, geben keine Veranlassung zu besonderen Bemerkungen und können deshalb unberührt bleiben. *Pischek's* Figaro, so vortrefflich er ihn auch singt, dürfte doch nicht eigentlich zu seinen Glanzpartieen zu rechnen sein, auch sein Don Juan nicht, wie er ihn am 18. September uns darstellte, in welcher Rolle die dem Sänger innewohnende hohe Kunst des Gesanges an und für sich nicht den hier sich bemerkbar machenden Mangel an kecker *verve* des Ausdrucks und chevaleresker Frivolität des Spiels, wie beides zur vollkommenen Darstellung gerade dieses Charakters unumgänglich erforderlich ist, ersetzen konnte. Ein Don Juan mit einem Anfluge von Sentimentalität oder gar von deutscher Gemüthlichkeit ist keiner. Fräul. *Michalesi*, welche in dieser Oper die Elvira sang, scheint in den Fehler so vieler Besitzerinnen hoher Stimmen verfallen zu wollen: Forcirung der Höhe. Wenigstens ist die genannte Partie kaum bequem für ihre Stimmlage, und daher unter diesen Umständen zugleich eine unbequeme für den Zuhörer, der die darauf verwendete Mühe mitfühlt und fortwährend in Angst schwebt, es möge einmal einer der hohen Töne abbrechen. Ein Herr *Becker* — das Weitere? unbekannt, thut auch nichts zur Sache — versuchte, ob als Gast, Debütant, engagirtes Mitglied, ebenfalls unbekannt, also ein gewisser Herr *Becker* versuchte, uns einen Act Leporello vorzuführen, es blieb aber beim Versuche. Unser bisheriger Leporello, Herr *Bart*, ist freilich auch nicht gerade im vollständigen Besitze all des Zeuges, was zur Darstellung dieser Rolle gehören mag, kann aber mit jenem Herrn nicht füglich zusammengestellt werden. Dagegen fand eine neue Zerline durch ihr wackeres, naives und degagirtes Spiel, verbunden mit gut geschultem Gesange allgemeine und wohlverdiente Anerkennung. Fräulein *Nier*, so heisst die junge Anfängerin, ist im Besitze einer hübschen frischen Stimme und dürfte nach dem was sie in der genannten Partie geleistet, zu guten Erwartungen berechtigen.

Die von Herrn *Pischek* bei seinem Auftreten als Einlagen in die Opernpartieen oder als selbständige Vorträge gesungenen Lieder erfreuten sich unter allen seinen Leistungen vorzugsweise der beifälligsten Aufnahme. So namentlich *Holtze's* „Glockengeläute" und *Berger's* „Heimath", die bei der Aufführung von Figaro's Hochzeit, wo sie im dritten Akte mit eingelegt wurden, einen solchen Beifallssturm zu Wege brachten, dass der Sänger sich veranlasst fand, ein drittes hinzuzufügen: *Speyer's* Lied: Mein Herz ist am Rhein. An dem der ebenerwähnten Vorstellung vorhergehenden Abende sang Herr *Pischek* nach dem Schauspiele einige schon bei seinem ersten Hiersein vorgetragene Piecen: *Lindpaintner's* „Fahnenwacht", *Kreutzer's* „guter Kamerad" und mehrere andere, die Gelegenheit zum Vollen darboten, dem wackeren Sänger die grösstmögliche Anerkennung zu Theil werden zu lassen.

Bis jetzt ist Herr *Pischek* in sechs Rollen aufgetreten, wird sein Gastspiel aber noch eine geraume Weile fortsetzen.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass dem Vernehmen nach in kürzester Frist *Benedict's* Oper: „Der Alte vom Berge" und „Prinz Eugen" zur Aufführung kommen werden. —

Leipzig, 1848. — Drittes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses. Donnerstag, den 19. October. — Ouverture zum Freischütz von *C. M. v. Weber*. — Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Auguste Marpurg* vom Stadttheater zu Königsberg. — Concert für die Violine von *L. van Beethoven*, gespielt von Herrn *Joseph Joachim* (Mitglied des Orchesters). — Finale des ersten Aktes aus der Oper: Zemire und Azor von *L. Spohr*, ausgeführt von den Damen *Auguste Marpurg*, *Minna Marpurg*, *Stark* und den Herren *Widemann* und *Behr*. — Symphonie, nach *Goethe's* Gedicht: „Verschiedene Empfindungen an einem Platze", komponirt von *Ferdinand David*. (Neu, Manuscript.)

Der Freischütz-Ouverture widerfuhr heute das Unglück, wiederholt werden zu müssen. Nicht, weil sie

Digitized by Google

von dem Orchester schlecht, sondern weil sie ausgezeichnet gut ausgeführt worden war. Und das nenne ich ein Unglück. Dasselbe Gericht, wie schmackhaft es auch sei, unmittelbar noch einmal vorgesetzt, kann von den Gästen wohl zum zweiten Male verzehrt, aber nicht zum zweiten Male genossen werden.

„Und Susanne kommt nicht! Ach! was heisst das?" So war das Publikum bereits im nächst vorhergegangenen Concerte des Herrn *Kontski* von einer anderen Gräfin gefragt worden. Dies ist auch eine zu nahe Wiederholung, die ebenfalls vermieden werden sollte. Fräul. *Auguste Marpurg*, welche heute diese Arie sang, hat keine aussergewöhnlichen Stimm- und Vortragsmittel zu verwenden, aber sie gebraucht, was Gott ihr gegeben, bescheiden und natürlich und zeigt gesunden Kunstsinn. Ihre Leistung wurde beifällig aufgenommen.

Das Violinconcert von *Beethoven* ist eine unter der strengsten Aufsicht der vormärzlichen österreichischen Polizei geschriebene Komposition. Natürlich fehlt ihr der Ausdruck der Jahrzahl 1848 gänzlich. Keine tumultuarische Volks-, nur eine schöne Tonversammlung gewahrt man, keine Klänge eingeworfener Fenster, sondern blose Kunstklänge lassen sich hören. Und von der unmittelbaren musikalischen Errungenschaft unserer Zeit, dem auffallendsten Fortschritte dieses Jahres, von jener neuen Kunstgattung, der Katzenmusik, ist keine Spur zu entdecken. Auch Herr *Joachim* spielte das Concert, wie früher, blos gut künstlerisch. Dennoch wurde er von einem Theile des Publikums empfangen, und sein Spiel vom ganzen Publikum nach jedem Satze mit rauschendem Beifalle aufgenommen. Die Kunst scheint ihren eigenen, etwas hartnäckigen Kopf gegenüber den Forderungen der Neukritik beibehalten zu wollen. Von den Künstlern und dem Publikum weiss man's gewiss. — Das Finale aus Zemire und Azor von *Spohr* wurde von dem Orchester, den Damen *Auguste Marpurg*, *Minna Marpurg*, *Stork* und den Herren *Widemann* und *Behr* wacker ausgeführt und mit Beifall aufgenommen.

Der zweite Theil des Concerts brachte eine neue Symphonie unseres verdienten Concertmeisters *Ferdinand David*, nach *Goethe*'s Gedicht „Verschiedene Empfindungen an einem Platze" komponirt.

Je mehr die Kritiker gegen die Programmmusik eifern, desto mehr wenden sich ihr die Künstler zu! — Gewiss ist, dass die Empfindungen, welche in den vier Strophen dieses Gedichts liegen, wie zur poetischen Unterlage der vier Sätze einer Symphonie geschaffen sind:

Ich hab' ihn gesehen!
Wie ist mir geschehen?
O himmlischer Blick!
Er kommt mir entgegen;
Ich weiche verlegen,
Ich schwanke zurück.
Ich irre, ich träume!
Ihr Felsen, ihr Bäume,
Verbergt meine Freude,
Verbergt mein Glück!

Welch' süsse Unruhe, welch seliges Wogen der himmlischesten Empfindungen, aus einer zarten Mädchenbrust hervorquellend, liegt in dieser Wortskizze für den Tonmaler angedeutet! Darauf in der zweiten Strophe ähnliche Empfindungen, aber von einem heftigen Jüngling ausgesprochen. Sodann in der dritten der Schmachtende. Und endlich für das Finale der heitere Jäger. In der That, eine schöne Aufgabe, aber auch eine schwere! Kann man nun wohl nicht sagen, dass der Komponist sie in ihrer tiefsten poetischen Fülle ergriffen und in Tönen ausgeprägt, so hat er doch jedenfalls ein bedeutendes Talent für diese höchste Gattung der Instrumentalmusik bekundet. Die Gedanken haben, wenn nicht immer hervorstechende Eigenthümlichkeit, doch Schwung und Wärme, die Form ist sicher und abgerundet, die Instrumentation interessant, frisch und farbenreich. Am Besten scheint mir, in Hinsicht auf die poetische Unterlage, das Andante, die Empfindungen des Schmachtenden durch eine vorherrschende Melodie der Viole ausdrückend, gerathen zu sein. Das Publikum nahm alle Sätze des verdienstvollen Werkes beifällig auf.

RECENSIONEN.

1. *A. Dresel*: Sendschreiben an einen Freund über den jetzt von so manchen Seiten her verlangten rhythmischen und schnelleren Choralgesang in den protestantischen Kirchen. Lemgo und Detmold, *Meyer*sche Hofbuchhandlung. 1848.
2. *G. Fr. Hemurk*: Der Gemeindegesang in der evangelischen Kirche von der Zeit der Reformation bis auf unsere Tage. Eine Kritik des rhythmischen Chorals, wie er in unseren evangelischen Kirchen und Schulen eingeführt werden soll. Baireuth, Verlag der *Buchner*schen Buchhandlung. 1848.

Angezeigt von *G. Nauenburg*.

Bekanntlich gab unterm 1. April 1846 das königl. baier. Oberkonsistorium zwölf „rectificirte Choräle" heraus, um sie in Schulen und Kirchen einzuführen. Es sollte damit der Versuch gemacht werden, in den einzelnen Gemeinden *Einheit* des Kirchengesanges in melodischer und harmonischer Hinsicht, und zwar durch Herstellung der ursprünglichen Form der Choräle zu bewirken. Theils die Wichtigkeit der Sache selbst, theils das Unerwartete und Unvorbereitete ihres Auftretens, theils die hier und da laut gewordenen Einwendungen, Klagen, Anklagen und Beschwerden machten eine gemeinschaftliche Besprechung des Gegenstandes in Pastoralkonferenzen wünschenswerth, von verschiedenen Seiten her ist der quaest. Gegenstand auch schriftlich in Erwägung gezogen und die beiden oben genannten Verf. fühlten sich veranlasst, die Literatur über den jedenfalls wichtigen Gegenstand zu vermehren. Hätte man von vorn herein die Begriffe „*rhythmisch*" und „*taktisch*" streng geschieden, hätte man den historischen Hintergrund nicht verloren und die vorhandenen Geschichtszeugnisse nicht geradezu ignorirt, man wäre sicherlich längst schon zu einer erwünschten Entscheidung in der Sache gekommen, ja noch mehr — für den Vorurtheilsfreien und Unbefangenen liegt die Sache längst klar zu Tage.

Der würdige Verf. des Sendschreibens (Seminarinspektor in Detmold) redet der angeregten Choralreform nicht unbedingt das Wort (S. 1), gesteht aber ein, dass der jetzige Choralgesang, wie er in den meisten Kirchen noch gehört wird, an gar mancherlei Gebrechen leidet, und gibt nur aus seiner langjährigen Erfahrung praktisch bewährte Mittel an, wie diese Gebrechen abgestellt werden konnten. Das Sendschreiben ist im gemüthlichen Tone gehalten, zeugt von Hingebung an die Sache, ohne dieselbe gerade von allen Seiten zu beleuchten. Eine entschiedenere Stellung nimmt der zweite Verf. *G. Fr. Heinsch* ein; er steht auf historischem Boden, verlässt diesen nicht und überschaut mit scharfem Blicke und kritischem Geiste das vor ihm liegende Gebiet. Im Wesentlichen treffen wir im Resultate, wie ich dieses bereits anderwärts in *Kraussold's* Schrift vom alten protestantischen Choral etc. nachgewiesen habe, zusammen. Die Abhandlung des Herrn *Heinsch* ist *gegen* die Einführung der rhythmischen (taktischen) Choräle gerichtet, wie sie nämlich die baier. Oberbehörde vorschreibt und wie sie namentlich Dr. *Wiener* u. A. haben wollen. Nachdem in der Einleitung der Begriff „Rhythmus“ festgestellt und kürzlich nachgewiesen ist, dass auch unser bisheriger Kirchengemeindegesang ein rhythmischer genannt werden müsse, redet sie 1) von den ursprünglichen Melodieen unserer Kirchenlieder, 2) von den Veränderungen, die schon im ersten Jahrhunderte der Reformation mit den Kirchenmelodieen vorgenommen worden, und von dem damaligen Tonsatze, 3) von dem Gemeindegesange in der evangel. Kirche im 16. Jahrhunderte, 4) von der Berechtigung *Seb. Bach's* und seiner Vorgänger und Zeitgenossen, die Melodieen der Choräle auch für den Kunstgesang zu ändern, wie sie von den Gemeinden gesungen worden, 5) von dem rhythmischen Gesange, wie er in dem vom k. protestant. Oberkonsistorium vorgeschriebenen Choralbuche enthalten ist und wie ihn Dr. *Wiener* u. A. haben wollen, 6) von Dr. *Wiener's* musikalischer Rechtfertigung der Einführung dieses Gesanges, und 7) von dessen kirchlichen Erwägungen. — Eine ausführliche Kritik der einzelnen Abschnitte kann hier um so mehr unterbleiben, da das aus den einzelnen Untersuchungen gewonnene Resultat weder historisch noch kritisch wird angetastet werden können. Im Allgemeinen und *Wesentlichen* läuft doch der ganze Streit auf folgende Punkte hinaus: die Verfechter des k. baier. Oberkonsistoriums (wie z. B. *Kraussold* u. A.) sagen nämlich: „die Choralmelodieen sind theils schon vorhandene Gesänge gewesen, welchen ein Lied angepasst wurde; oder sie sind zu einem vorhandenen Liede neu komponirt. Im ersten Falle wurde der im Volke lebende Gesang in Noten ausgedrückt, im zweiten wurden die Noten gegeben, *damit darnach* gesungen wurde. „*In beiden Fällen wurde so gesungen, wie die Noten lauteten, und es lauteten die Noten gerade so, wie gesungen wurde*.“ (!!) Hier verlieren diese übereifrigen Verfechter ganz offenbar den historischen Hintergrund, hier identifiziren sie ganz fälschlich den geübten *Schul-* und *Kirchenchor* mit dem *Gemeindechore*. *Heinsch* und seine Mitkämpfer sind hier ohne Zweifel im Rechte, und schon *Fink* hat es vor Jahren klar und wahr ausgesprochen: „Was man auch immerhin für das angeblich Taktmässige und Kunstvolle des *Gemeinde*gesanges älterer Zeiten vorbringen mag, es verdient nicht die geringste Beachtung!“ — Denn die vorhandenen Geschichtszeugnisse können nun und nimmermehr weggedemonstrirt werden. Wirft man einen Blick auf die ältesten Choralbücher, und namentlich auf die Vorreden zu diesen Choralbüchern, so stellt sich als Resultat klar heraus, dass der *Gemeinde*gesang zu keiner Zeit die hohe Vortrefflichkeit und künstlerische Würdigkeit gehabt hat, welche man jetzt vielfach aus Kreisen der heutigen Zeit herausdemonstriren will; die harmonisirten Choräle der früheren Zeit waren zunächst nur für den *wohlgeübten* Schul- und Kirchenchore an's Licht gestellt, in diesen so segensreichen Instituten, die leider in vielen Städten in einen beklagenswerthen Verfall gerathen sind, mögen allerdings die Choräle so ausgeführt worden sein, wie sie gedruckt sind, d. h. harmonisch und taktisch richtig; den eigentlichen Gemeinden aber [illegible] [illegible] einstimmig und wie noch heute, mehr oder weniger rhythmisch; im *strengen Takte* aber und *harmonisch richtig* oder gar *ästhetisch schön* kann der Choral von *keiner* Gemeinde ausgeführt worden sein, weil ja stets nur überall die gemischte *Gemeindemasse* bisher wenigstens nicht im Besitze einer gründlichen Gesangbildung gewesen ist; zudem wird wohl in keiner Gemeinde eine *verhältnissmässige* Besetzung der einzelnen Harmoniestimmen realisirt werden können. Zur nähern Begründung der hier gegebenen Darstellung mögen wenigstens einige geschichtliche Notizen in Erinnerung gebracht werden: *N. Hermann* († 1561) sagt: „Wenn ich zurückdenke, wie es in meiner Jugend vor 50 Jahren und zuvor mit dem Gesange in den Kirchen und Schulen gestanden, *so stehen mir die Haare zu Berge und schauert mir die Haut*!“ — *Luther* selbst schreibt in der Vorrede zu dem 1551 durch *Rhau* herausgegebenen „Gesangbüchlein“: „Dass diese Lieder deshalb in 4 Stimmen gebracht seien, dass sich die *Jugend* in deren Vortrage übe und hierdurch vom Vortrage von Buhlliedern etc. abgebracht werde.“ — *H. Schütz* schreibt (1628): „Ich habe anstatt der Pausen mich der Strichlein am Ende eines Versleins bedient, weil doch in dergleichen *genere compositionis* die Pausen *nicht eigentlich observirt werden*, je solche Melodieen *ohne Takt* auch viel anmuthiger nach Anleitung der Worte gesungen werden können.“ —

Von einer jetzt so oft geträumten „*Wiederherstellung* und *Wiedereinführung*“ des alten Chorals der lutherischen Kirche in der heutigen protestant. Gemeinde kann nicht füglich die Rede sein, weil ja eben der Choral in harmonisch und taktisch richtiger Form noch *niemals* in der *Gemeindemasse* existirte, und der Natur der Sache nach nicht existiren konnte, wie oben nachgewiesen ist. Jedenfalls wäre es aber aus mehrfachen Gründen sehr wünschenswerth, wenn sowohl in den besser zu organisirenden Schul- und Kirchenchören die Choräle harmonisch und taktisch richtig eingeübt und vorgetragen würden, wenn man die gleichmässige Lang-

wendigkeit des Gemeindezeitmaasses *hier höheren* Kunstforderungen unterordnete. Der poetische Gehalt des Textes und die Choralmelodie müssen hier in eine nähere *Wechselwirkung* treten. Das Wort soll ja den Ton *vergeistigen*, der Ton aber das Wort erwärmend *beseelen*; in dieser Beseelung der *Wort*sprache und in dieser Vergeistigung der *Ton*sprache besteht ja das eigenthümliche Wesen des eigentlichen Kunstgesanges. Die projektirte Reform des Kirchengesanges wird somit wieder beim Schul- und Kirchenchore beginnen müssen, nur durch diese Institute kann der Gemeindegesang reformirt werden. —

FEUILLETON

Die Königin von England hat dem Hofkapellmeister von *Lindpaintner* für die Ueberreichung seines Oratoriums „Abraham" die goldene Civilverdienstmedaille verliehen.

Das Wiener Konservatorium der Musik scheint nun definitiv vernichtet zu sein. Bereits im Juli d. J. wurde dem gesammten Lehrerpersonal gekündigt und die Anstalt dadurch faktisch aufgelöst. Der leitende Ausschuss hatte damals die Hoffnung ausgesprochen, vielleicht im Oktober die Wiedereröffnung bewerkstelligen zu können; es ist aber, wie sich jetzt gezeigt hat, nicht das Mindeste in der Sache geschehen. Sämmtliche Professoren haben nun in einer Bittschrift erklärt, sie wollten den nächsten Jahreskursus 1848/1849 unentgeltlich halten, die Schüler ihrerseits leisteten in einer ähnlichen Bittschrift auf das Stipendium, welches der Fürst *Lobkowitz* jährlich mit 500 Fl. festgesetzt hat, zu Gunsten der Anstalt Verzicht. Ob letztere dadurch gerettet wird, steht dahin. Sie wurde übrigens vor mehr als dreissig Jahren von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates gegründet, zählt gegenwärtig einen Direktor, 18 Professoren (mit 1000 Fl. CM. dotirt) und über 200 Schüler. Vom Staate erhielt sie eine jährl. Unterstützung von 3000 Fl.

Am 2. Oktober fand zu Kanth in Schlesien ein Gesangfest unter Leitung des Herrn Musikdirektors *Siegert* und Kantor *Tschirch* Statt.

Am 7. Oktober unternahm der „Liederkranz", ein Männergesangverein zu Johanngeorgenstadt im sächsischen Erzgebirge, im Verein mit mehreren anderen derartigen Gesellschaften eine Sängerfahrt nach Neudeck in Böhmen.

Am 16. Oktober, zur Nachfeier des Geburtstages des Königs von Preussen, in Halle grosses Concert, veranstaltet von *R. Franz*. Aufgeführt: Festouverture von *Rietz*; Fantasie für Pianoforte, komponirt und gespielt von *Liszt*; drei Lieder, gesungen von Frau *Livia Frege*; Fantasie für Pianoforte von *Liszt*; Symphonie in F dur (Nr. 8) von *Beethoven*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

— Ausschreibung. —

An dem **Lyceum** und **Gymnasium** zu Luzern ist die Stelle eines Lehrers für die obern Gesang- und Violinklassen vakant und wird hiemit zur Bewerbung ausgeschrieben. Derselbe hat auch als Organist und Chordirektor die Musik beim katholischen Gottesdienste der Studirenden zu leiten. Zugleich muss der Betreffende zur Direktion eines grösseren Orchesters befähigt sein. —

Der fixe Jahresgehalt, zu welchem noch einige Emolumente treten können, beträgt 1200 Schweizerfranken.

Diejenigen Herren, welche sich für diese Stelle zu bewerben gedenken, haben sich bis zum 5. November nächsthin bei der unterzeichneten Kanzlei anzumelden und die Zeugnisse über ihre Kenntnisse und Leistungen beizubringen.

Luzern, den 5. Oktober 1848.

Die Kanzlei des Erziehungsraths.

Wir haben das Eigenthumsrecht erworben von:

Das Diamantkreuz, komische Oper in drei Akten. Text von *Th. Overskou*, komponirt von *Siegfried Saloman*.

Partitur, Klavierauszug sind im Stich; alle Arrangements, einzelne Nummern etc. werden vorbereitet. —

Die Oper ist 3mal bei gedrängt vollem Hause unter enthusiastischem Beifalle gegeben. Alle Kritiken sind einstimmig in ihrem Lobe.

Bühnendirektionen haben sich franco an uns wegen Acquisition der Partitur und des Textbuchs (in welchem Scenirung deutlich vorgeschrieben) zu wenden.

Schuberth & Comp. in Hamburg.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe. **Heft 6.** Subscriptionspreis 1 Thlr. (Alle Musikalienhandlungen nehmen noch Subscription an und geben ausführliche Anzeigen aus.)

Bei **M. Frantz** in Halberstadt ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

CHORALBUCH
für
Organisten zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste,
enthaltend die gebräuchlichsten
der alten Kernmelodieen der evangelischen Kirche Deutschlands
mit ausgeschriebenen
Harmonieen, Vor- und Zwischenspielen
von
M. W. Frantz.
Quer royal 8. 20½ Bogen. 2 Thlr. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November Nr. 44. 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — Nachrichten: Aus [illegible]. Aus Strassburg. Aus Leipzig. — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodie V.

Die Litanei.

Während in den meisten Zweigen der Wissenschaft und Kunst ein fortwährendes, nach tieferer Erkenntniss ringendes tüchtiges Streben sich offenbart, ist die Klage über die zunehmenden Rückschritte in der Musik und über den durch den Tagesgeschmack hervorgerufenen jammervollen Zustand derselben von Tage zu Tage immer lauter und allgemeiner geworden, und die [illegible] derselben eine immer stärker gefühlte.

Worin mag die Ursache dieser Rückschritte zu suchen sein?

Unverkennbar hat unsere Zeit mehr oder weniger in fast allen Kunstgebieten, in keinem aber so vollkommen wie in der Musik, sich der Neigung zur sinnlichen Seite der Kunst dermassen hingegeben, dass das edlere Prinzip derselben, das geistige, dadurch fast gänzlich in den Hintergrund getreten ist. Folge dieser Neigung ist der moderne Kunstdilettantismus, Folge desselben wiederum oder vielmehr fast identisch mit demselben das Virtuosen- und Künstlerwesen, wie es sich in der Musik gegenwärtig offenbart.

Man missverstehe den Ausdruck nicht: ein ächter, unbefangener Dilettantismus — ich weiss es gar wohl, pflegt die Kunstblüten, wie sie ihm gerade zur Hand liegen und ohne grosse Anstrengung zu erreichen sind, harmlos zu pflücken, um sich an ihnen je nach dem Grade seiner subjektiven Empfänglichkeit und seines Verständnisses kindlich zu ergötzen. Wo aber der Dilettantismus diesen ihm mit vollem Rechte zukommenden Kreis seiner Geltung überschreiten, wo er, einen objektiven, zugleich absoluten Werth beanspruchend, sich an die Stelle der Kunst setzen, sie repräsentiren will, da mag ihm ein solches Bestreben vielleicht eine Weile bei Unkundigen gelingen, es mag der grosse Haufe, der ja nur auf Aeusserlichkeiten sieht, eben diesen oft genug nur im Individuellen ihre momentane Stütze findenden Aeusserlichkeiten einen lauten Beifall zollen. Das Fehlen des intellektuellen Fonds, der geistigen Kraft, wird sich nichtsdestoweniger bald genug offenbaren und Langeweile an die Stelle des [illegible] vermeintlichen Genusses treten.

Ein solcher arroganter Dilettantismus — und weiter nichts — ist heutzutage der grösste Theil unseres Künstlerthums, vor Allem unseres Virtuosenwesens. Wir haben es erlebt und erleben es täglich, dass man jeden inneren Grundes entbehrende Licenz als das Höchste künstlerischer Freiheit, dass ungezügelte Regellosigkeit unter feierlichem literarischen Glockengeläute als ächtes wahres Genie proklamirt wurden. Komponisten und Virtuosen aller Art ziehen es vor, durch bedachtsame Verehrung der neuesten Mode, wie ein bekannter musikalischer Schriftsteller es treffend bezeichnet, und umsichtige Mittelmässigkeit sich die Gunst der Menge zu erringen, wobei denn freilich die unter solchen Umständen nicht wohl zu unterdrückende Frage, ob das Lob vereinter Mehrzahl auch das ehrenvollere sei, ob das Gewicht des Beifalles sich nach der Kopfzahl der Urtheilenden bestimmen lasse, Manchem allerdings ziemlich unbequem fallen dürfte.

Daher stehen denn auch Conzert- und Opernmusik unserer Tage im Allgemeinen auf einer so niedrigen Stufe, dass der grössere Theil aller dahin einschlagenden Vorführungen nur durch den etwaigen äusseren Reiz der Neuheit für kurze Frist ein Interesse zu erregen im Stande ist und alsbald wieder in das Nichts der Vergessenheit zurücksinkt. Das Verdienst des modernen Virtuosenwesens besteht in der Hauptsache fast nur darin, eine mehr gaffen als hören wollende Menge durch Produktionen rein mechanischer Fertigkeit nicht etwa zu ergötzen — denn dazu sind, wenigstens im edleren Sinne des Ausdrucks, dergleichen Gaukeleien nicht geeignet, sondern höchstens ein paar Stündchen zu unterhalten, die Langeweile vertreiben zu helfen und, was die Hauptsache, Stoff zur Konversation zu liefern. Das ist Alles, genügt aber auch vollkommen, eben weil die Mehrzahl unserer Conzert- und Opernbesucher weder einen höheren Genuss und bleibenden Eindruck verlangt, noch auch desselben fähig ist. Daher ergehen unsere Virtuosen sich auch so gern darin, statt der Kunst Kunststücke, und zwar grösstentheils mittelst spezieller, der eigenen Individualität bestens entsprechender Ipse-fecit's zu produziren.

Eben so geht's mit dem Gros der Komponisten,

die auf den Effekt hinarbeiten. Effekt, ein gewichtiges Wort! aber was bedeutet es heutzutage? Momentane Ueberrumpelung des grossen Haufens durch drastische Mittel, weiter Nichts! Uebrigens ist der Ausdruck Effekt denn doch nachgerade schon einigermaassen anrüchig geworden.

Was die Theater, als sogenannte Kunstanstalten, anlangt, so ist diesen der Anschluss an den Geschmack und das Urtheil der grossen Menge meistentheils leitendes Prinzip. Dass von wahrem Kunststreben sonach die Rede nicht sein kann, versteht sich von selbst. Und in die Kirchenmusik, wenn sich überhaupt sagen lässt, dass wir noch eine solche besitzen, ist das heutige Unwesen mit allen seinen nachtheiligen Konsequenzen auch eingedrungen, in das Oratorium hat trivialer Opernstil Alles, was es nur an sinnkitzelnder Seichtigkeit, an Ungesundem und Verzerrtem gibt, mit einzuschwärzen gewusst. Nichtsdestoweniger wird auch hier Ueberspanntheit und Alfanzerei von sogenannten Kunstkennern als Kunstemancipation gepriesen, und Lizenzen, die den Stempel der Geistesarmuth sowohl wie der Trägheit im Studium an der Stirn tragen, sollen für Riesenschritte, wie sie nur im Gebiete der modernen Tonkunst je gemacht werden können, gelten. Der Choral vollends ist durch Unfähigkeit und wissenschaftslose Arroganz auf eine ungemein niedere Stufe gesunken. Wie wenig Musiker gibt es, die ihn in seiner eigenthümlichen Würde zu behandeln wissen, wie wenig, die z. B., um nur Eines zu erwähnen, die herrlichen, so erhebenden, das innigste Kunstleben und die seelenvollste Tiefe des Gemüthes offenbarenden alten Kirchentonarten richtig zu würdigen, geschweige gehörig zu behandeln verstehen. Zeugniss die täglich erscheinenden Choralbücher, in welchen die alten köstlichen Weisen durch läppisches Reduziren verflacht und verballhornt erscheinen.

Ueberhaupt hat sich im musikalischen Treiben der Jetztzeit mit vornehmthuender Bespöttelung aller Lehre und Theorie eine Art Praxis zu bilden gesucht, die weder Prinzip noch Ziel kennt. Arroganz der Geistesarmuth! Als ob nicht all' und jede gesunde Theorie sich auf das Naturgesetz stützte, wie denkende Köpfe es erforschten und erkannten. Als ob die Theorie denn etwas Anderes wäre, als gerade die Anweisung, wie das Naturgesetz zu erkennen und zu verwenden sei!

Eine ohne solche Kenntniss auftretende rohe Empirie aber ist noch weniger als Handwerk, sie ist Pfuscherei, zu deren eifrigsten Anhängern indess eine ziemliche Anzahl unserer angehenden*) Komponisten gehören, die besser thäten, so manche ihrer unreifen Produkte, die kaum als blosse Schul- und Stilübungen passiren können, ruhig im Pulte der Vergessenheit zu übergehen, als vor Erreichung dieses Zieles erst noch Verleger und Publikum damit zu inkommodiren. Der blos ausführende Musiker aber, der Virtuose, der, wie es meistentheils der Fall ist, einzig und allein in vollendeter Ausbildung der Instrumentaltechnik, in lediglich mechanischer Fertigkeit das Höchste der Kunst suchen zu müssen glaubt, steht, genau genommen, und mag er von der profanen Menge auch noch so sehr angestaunt und bewundert werden, mit dem perfekten Seiltänzer, mit dem Jongleur ganz auf gleicher Stufe. Auch diese leisten Bewunderungswerthes hinsichtlich ihrer mechanischen, in gewisse äussere ästhetische Form eingekleideten Fertigkeiten und nennen sich Künstler mit demselben Rechte wie jener, der nicht mehr, nicht weniger leistet.

Aus all' diesen Erscheinungen im Gebiete der Kunst ergibt sich, um es kurz zusammenzufassen, dass lediglich der Mangel an geistiger Ausbildung und deshalb fehlender geistiger Befähigung zur tieferen Auffassung wahrer Kunst eines der Hauptgebrechen unserer Kunstzustände, eine Hauptursache des Verfalles unserer heutigen Musik sei. Ein Grund dieses Mangels findet sich namentlich in der Vernachlässigung der Kenntniss und des eingreifenderen Studiums des bereits vorhandenen Klassischen. Jeder möchte gern ernten, ohne vorher gesäet zu haben. „Es ist aber", sagt einer der gediegensten neueren Schriftsteller im Fache der Musik, „es ist die elendeste Anmaassung, sich dem Studium des Klassischen zu entschlagen und, der eigenen Kraft vertrauend, sich den grossen Geistern früherer Zeiten gleichstellen zu wollen." Nichtsdestoweniger ist in keinem Fache menschlichen Wissens ein solcher Hochmuth mehr an der Tagesordnung, als gerade in der Musik. Doch scheint dies Wesen oder Unwesen seinen Kulminationspunkt ziemlich erreicht zu haben und Spuren einer heilsamen Reaktion sind bereits von verschiedenen Seiten her bemerkbar geworden. Freilich hat es den Anschein, als ob man, was schon *Goethe* vorschlug, „von vorn wieder anfangen" müsse, aber der bisher betretene Weg ist auch ein so grundverkehrter und nimmer zum Ziele führender, dass wohl nichts übrig bleibt, als zum Ursprunge zurückzukehren.

So viel ist gewiss, die Erkenntniss, dass der gegenwärtige Standpunkt der Musik ein nicht haltbarer sei, wächst von Tage zu Tage, die Ansichten in dieser Beziehung läutern sich, selbst beim grösseren Publikum, immer mehr und mehr, und wenn gleich von diesem auch eine eigentliche Fachkenntniss nicht erwartet werden kann, so fusst dessen Kunstbewusstsein dafür mehr auf dem der Brust jedes Menschen innewohnenden allgemeinen Gefühle für Schönheit und Wahrheit, und um so mehr müssen denn gerade in der Musik, der Kunst des Gemüthes, welche sympathetisch von Seele auf Seele einwirkt, die Aeusserungen jener Ansichten als von Bedeutung erscheinen. — Findet dabei eine ausgebildete Instrumentaltechnik als solche immerhin die ihr gebührende Anerkennung, die Zahl derer, welche die Produkte dieser Technik ausschliesslich für das Höchste der Kunst zu halten pflegten, mindert sich zusehends. Kunstgebilde aber, blos träumerischer Anschauung, ohne freies Selbstbewusstsein ächten Schaffens entstanden, so wie solche, die ihre Originalität in dem Raffinement suchen, mit welchem sie auf Erregung eines momentanen Sinnenkitzels ausgehen, mögen im ersten Augenblicke vielleicht noch durch den Reiz erscheinender Neuheit bestechen, verlieren aber bald ihren

---

*) Auch mancher noch, der bereits über Op. 50 hinaus ist.

itized by Google

unächten Glanz. Denn die Nichtigkeit der Grundlage, auf der sie fussen, ist auch der Mehrzahl im Volke bereits kein Geheimniss mehr und daher bald erkannt. Eben weil Gefühl und Geist leer und unbefriedigt bei ihnen bleiben, da das Bedingniss aussersinnlicher höherer Anregung ihnen abgeht. Unbefriedigt wendet man sich ab von Produktionen dieser Art, und sucht das Vermisste dort, wo es bis jetzt einzig und allein zu finden ist, im Gebiete früherer Epochen, welche, aller Bestrebungen der jüngsten Zeit ungeachtet, noch immer unübertroffen und in ihren Glanzpunkten unübertreffbar dastehen. *Hdt*

NACHRICHTEN.

Kassel. (Vom Anfang Mai bis Mitte Oktober 1848.) Die letztere Zeit ist wie überall, so auch hier, in künstlerischer Beziehung wenig ereignissreich gewesen. Die Gäste, deren wir zu erwähnen haben, sind Herr *Schloss* und die Damen *Marpurg* und *Rummel*. Herr *Schloss*, vom Stadttheater zu Breslau, eröffnete am 9. Mai einen Gastrollencyclus und zeigte sich uns in den ersten Tenorpartieen der Opern: Stradella, Postillon, Jüdin, Hugenotten. Wenn auch seine Leistungen überhaupt, und namentlich die ersteren, nicht von bedeutendem Erfolge begleitet waren, so wurde doch allen wohlwollende Anerkennung zu Theil. Die Stimmmittel des Sängers sind freilich nicht so bedeutend, als wir sie einem ersten Tenoristen zu wünschen hätten und zu einer durchaus wirkungsvollen Darstellung von Partieen, wie die des Eleazar in der „Jüdin“ und des Raoul in den „Hugenotten“ für unerlässlich erachten; aber der im Ganzen ansprechende Vortrag, wie auch ein gefälliges Spiel und nicht unvortheilhaftes Aeussere lassen uns den Mangel an jugendlicher Frische, vollkommener Klarheit und innerer Kraft des Klanges der Stimme, wenn auch nicht übersehen, doch nachsichtig beurtheilen. Was wir indess vor Allem beseitigt wünschten, so weit es zu geschehen vermag, ist das hin und wieder zu schwache Hervortreten der rein musikalischen Effekte im Gesange selbst, das zwar zum Theil in der nicht vollkommen ausreichenden Kraft und Fülle des Klanges der nicht mehr jungen Stimme, zum Theil aber auch in der zu ruhigen und zu gleichförmigen Auffassung der verschiedenartigen dramatischen Kompositionen und deren ungleichartiger Momente seinen Grund hat. Es kann bekanntlich durch das sorgfältigste Spiel nicht ausgeglichen werden und wird dann um so mehr empfunden, wenn bei bisweilen ungünstiger Disposition des Sängers die mittleren Töne seiner Stimme belegt erscheinen, wobei denn auch hin und wieder zu hohe Intonation wahrzunehmen ist. Davon abgesehen, ist die Darstellung der Passagen deutlich und geschmackvoll. In Folge der Darstellungen des Eleazar und des Raoul ist Herr *Schloss* an die Stelle des Herrn *Francke*, der unsere Bühne Mitte Juni wieder verlassen hat, engagirt worden.

Die Schwestern *Minna* und *Auguste Marpurg*, Erstere vom Stadttheater zu Königsberg, Letztere vom Hoftheater zu Dresden, haben Ende August und Anfangs September hier einige Gastrollen gegeben. Die Erstgenannte debutirte als Anna in der „weissen Dame“, Julie in „Romeo“ und Alice in „Robert“, die Letztgenannte als Rosine im „Barbier“, Adine im „Liebestrank“ und Isabelle in „Robert“. Die Stimmen beider Sängerinnen haben verwandte Eigenschaften, an welche sich denn auch die Wirkung ihrer Leistungen knüpft. Die Stimmen beider Sängerinnen klingen zwar meist rein und sind wohltönend ausgeglichen, jedoch mangelt es Beiden an Kraft, Frische und belebendem und anziehendem Klangreiz. Die Töne selbst sprechen übrigens leicht und gut an, bleiben aber unentwickelt; ein Anschwellen und Abnehmen derselben wird selbst bei der genügenden Zeitdauer des Klanges vermisst. In Folge dieses Mangels erscheint der Gesang im Ganzen farblos und matt. Fräul. *Auguste Marpurg* sucht diesen Mangel durch ihre schätzbare Beweglichkeit zu verdecken, doch zu heben vermag sie ihn nicht. Uebrigens ist zu bedauern, dass die ausserdem routinirte Sängerin in der Tiefe weit mehr als in der Höhe wagt. Beide Sängerinnen haben bei ihren Leistungen eine recht schätzbare musikalische Sicherheit entwickelt. Fräulein *Auguste* besitzt mehr Volubilität, Fräul. *Minna* mehr Höhe.

Fräul. *Rummel* vom Hoftheater zu Wiesbaden, welche im September hier eintraf, sahen wir als Madeleine im „Postillon“, Konstanze in der „Entführung“ und Margarethe in den „Hugenotten“ und machten in ihr die Bekanntschaft einer Sängerin, deren Stimme sich durch leicht ansprechende Höhe und schätzbare Beweglichkeit auszeichnet. Die tieferen Töne derselben stehen jedoch auffallend gegen die höheren zurück. Die Art des Gebrauchs der Stimmmittel, insbesondere der verkünstelte Ansatz der Sängerin trägt vor Allem dazu bei. Die natürliche Befähigung des Fräul. *Rummel* ist in der That nicht unbedeutend, ihre Disposition zur Koloratur sogar sehr schätzbar, auch darf ihr eine gewisse Schule — eigentlich Gesangsroutine — nicht abgesprochen werden; aber ihre Ausbildung ist einseitig und deshalb zum Theil verfehlt. Den Mittelklang und Kopfklang hat die Sängerin ausgebildet, und in Folge dessen Höhe und Beweglichkeit erlangt, aber den Brustklang vernachlässigt, weshalb denn ihre Stimme nicht eben kräftig klingt, die Tiefe vorzugsweise klanglos und der Ansatz verkünstelt ist. In Folge des verkünstelten Ansatzes wird es der Sängerin nicht selten schwer, das Wort mit dem Tone zu verbinden. Der Tonklang erhält in solch' ungünstigen Momenten eine herbe Beimischung des Sprachklanges und das freie Ausströmen des ersteren wird so lange gehemmt, bis eine Passage erfolgt, wo bei der Verbindung der Töne zu einer Tongruppe der Einfluss des Wortes geringer wird. Fräul. *Rummel* zeigte übrigens bei ihrem Vortrage mehr Deutlichkeit, als Eleganz, mehr Glätte, als Adel des Ausdrucks, mehr musikalische Sicherheit, als charakteristische Auffassung und gefühlsinnige Darstellung. Diese letztere haben wir vorzugsweise in Partieen vermisst, in welchen uns Fräul. *Eder*, die seit August unsere

Bühne verlassen hat, recht lieb geworden war. Ihre Stelle ist bis jetzt noch nicht wieder besetzt.

Durch die Opern „Prinz Eugen“ und „Haydée“ ist unser Repertoir um keine interessanten Novitäten bereichert worden. Beide Opern sind fast spurlos vorübergegangen, doch hat die erstgenannte wenigstens theilweise Anklang beim Publikum gefunden. In Betreff der Oper „Prinz Eugen“ von *Gustav Schmidt* ist anzuerkennen, dass sowohl das Buch als die Musik mehrere recht gelungene Momente haben; aber zu bedauern, dass das Lied von Prinz Eugen, dessen Entstehung bekanntlich der Gegenstand der Oper ist, eine so reizlose, steife, trockene Melodie hat, dass man selbst bei dem erstmaligen Anhören derselben sich nicht daran erfreuen kann*). Kommt noch dazu, dass diese Melodie zu einem der Motive der Ouverture dient, dass sie in jedem Akte zu Gehör gelangt, weil das Lied selbst den Fortgang der Handlung bestimmt, so ist es wohl begreiflich, dass man am Schlusse des dritten Aktes müde davon ist. Dagegen gewähren mehrere andere Musikstücke mehr Interesse und geben Zeugniss von dem schätzbaren Talente des Komponisten. So namentlich im ersten Akte das Duett „Wohlan es sei“, das Lied „Als ich vom Schwarzwald ging“, das Quartett „Jetzt heisst es sinnen und bedenken“, im zweiten Akte die Romanze „Verödet stand das Vaterhaus“, das Solostück „Gott sei mit dir“; im dritten Akte das Lied „Jetzt kommt, ihr Uhren, müsst mit fort“. Die Hauptrollen waren Fräul. *Molendo* (Engelbirne) und den Herren *Biberhofer* (Jakob) und *Hagen* (Conrad) zugetheilt. Sämmtliche Mitwirkende waren um das Gelingen der Darstellung bemüht. Einige der eben angeführten Piecen erhielten beifällige Aufnahme.

Von geringerem Belang, als die eben gedachte Oper, erscheint uns „Haydée“ von *Auber*. Der Text von *Scribe* bietet zwar unläugbar neben interessanten Scenen, Dekorationen und Costüme manche für die musikalische Behandlung dankbare Momente dar, dieselben sind aber vom Komponisten nicht gehörig benutzt worden. Die Erfindungskunst des Schöpfers der „Stummen von Portici“ scheint ganz und gar geschwunden zu sein. Die Musik zu „Haydée“ enthält fast durchweg farb-, schwunglose Gedanken und leidet ebenso sehr an instrumentaler Monotonie, als an rhythmischer Einförmigkeit. Die Hauptrollen waren durch die Damen *Molendo* (Haydée) und *Walter* (Rafaela) und die Herren *Schlemm* (Loredano) und *Biberhofer* (Malipieri) besetzt.

Der blinde Klarinettist *Hentschel* aus Karlsruhe, ein Zögling des Dresdener Blindeninstituts, der seine musikalische Ausbildung dem dasigen Kammermusikus *Kotte* verdankt, hat am 11. Oktober hier ein Concert gegeben und durch seine braven Leistungen mehr als gewöhnliche Theilnahme erregt. Obwohl ihm Fertigkeit nicht abzusprechen ist, so gibt er doch im Vortrage einfacher Cantilenen sein Bestes. Reinheit und Weichheit des Tones, Innigkeit und Zartheit des Ausdrucks wirken wohlthuend auf das Ohr und das Gemüth des Hörers. Vor Allem hat der Concertgeber durch das leiseste Verhallen seines Tons, wie auch durch die Ausführung zweistimmiger Tongänge im Pianissimo (ähnlich denen, welche mit dem Horne hervorgebracht werden) die Aufmerksamkeit eines zahlreichen Zuhörerkreises auf sich gezogen. Der eigenen Mittheilung des Künstlers zufolge werden dergleichen Doppeltöne in der mittleren Region des Tonumfanges der Klarinette durch das Oeffnen der Klappen erzeugt, die ausserdem geschlossen bleiben würden. Den lebhaftesten Beifall erhielt der Concertgeber bei der Ausführung des Gesangpartes von *Beethoven*'s „Adelaide“, wobei er zwischen mehrere Perioden der Cantilene geschmackvoll gewählte Cadenzen einflocht, die den Zweck hatten, die Eigenthümlichkeit der individuellen Behandlung des Instruments wahrnehmen zu lassen. Ausserdem trug Herr *Hentschel* ein Concert von *Weber* vor und betheiligte sich bei der Ausführung zweier *Spohr*'schen Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette. Rücksichtlich der noch übrigen Solovorträge wurde der Concertgeber von den Damen *Walter* und *Molendo* und den Herren *Hagen* und *Jathe* freundlichst unterstützt. Fräul. *Walter* sang eine Arie aus „Linda di Chamounix“ von *Donizetti*, eine Arie aus „Bianca e Fernando“ von *Bellini* und ein schwäbisches Lied, das sie sich selbst am Pianoforte begleitete. Fräul. *Molendo* sang die *Spohr*'schen Lieder. Von Herrn *Hagen* hörten wir eine Arie aus *Rossini*'s „Stabat mater“. Herr *Jathe* spielte zwei Etuden von *Döhler*. Das Orchester brachte die Ouverturen zu „Jessonda“ von *Spohr* und „Nachklänge aus Ossian“ von *Gade* zur Aufführung. Sowohl die Wahl als die Ausführung sämmtlicher Piecen war sehr dankenswerth.

O. K.

Strassburg. Unser französisches Theaterjahr 1847—1848 ist leider zum Theil in die unruhige Revolutionszeit gefallen, in welcher Kunstleistungen Aufregungen ganz anderer Art weichen mussten. Wir berichten nichtsdestoweniger das Geschehene und leben der Hoffnung, dieser Zustand werde bald sein Ziel erreichen.

Die französische Operngesellschaft, welche ihre Darstellungen am 16. April dieses Jahres schloss, zählte folgende, für Theaterunternehmungen zu beachtende Mitglieder: Herr *Vermeulen*, erster Tenorist, singt mit metallreichem Organe, mit Geschmack, stets rein und in bedeutender Höhe beinahe immer mit Bruststimme; wirft man ihm auch in dieser Lage einige Härte vor, so ist diese durch die Wirkung ersetzt, die er in den Ensemblestücken und Finalen hervorbringt, welche bei vielen Sängern, die Kopfstimme anzuwenden genöthigt sind, gänzlich verloren geht. Wir hatten seit langer Zeit keinen so tüchtigen Sänger und zugleich Schauspieler, den auch ein angenehmes Aeussere unterstützt. Herr *Grenier*, zweiter Tenor, von der vorjährigen Gesellschaft, hat eine angenehme, aber schwache Stimme, man möchte sagen, er singt stets mit Kopfstimme; so trägt er z. B. zum Entzücken das Fischerlied in Tell vor. — Herr *Lina*, Bariton, seine beinahe stets bedeckte Stimme konnte ihm, ungeachtet seiner impo-

---

*) Dieses Urtheil des geehrten Einsenders wird wohl von Wenigen, die die Oper gehört haben, getheilt werden. O. R.

santen Persönlichkeit, die Gunst des hiesigen Publikums nicht erringen. — Herr *D'Hooghe*, der vom vorigen Jahre schon bekannte erste Bassist, liefert Beweise seiner Fortschritte, da er jetzo kräftig das tiefe *F* angibt, auch ist er für das neue Theaterjahr wieder gewonnen. — Mad. *Bonvoust*, erste Rouladensängerin, der Liebling des Publikums, wirkt besonders auf die Menge durch ihre Kunst- und Kehlfertigkeit in Rouladen und Trillern. Ihre Mitteltöne reichen jedoch in den Ensemblestücken nicht aus. Die Szene in dem zweiten Akte der *Diamants de la couronne* ist ihr Triumph. — Dem. *Beance* (jetzt Mad. *Sterner*), erste Sängerin ohne Rouladen, besitzt bei einem guten Vortrage eine kräftige Mittelstimme; ihre Höhe geht nur noch mit Anstrengung bis ins *g*. Sie hat nach ihrem Abgange mit ihrem Gemahl, Dilettant (Bassist), eine Reise nach Deutschland angetreten. — Endlich ist noch Mad. *Bertin* als angenehme Sängerin zu nennen, ihre Fioraturen sind geschmackvoll und nie überladen.

Ausser dem gewöhnlichen Opernrepertoir kamen während dem ganzen Theaterjahre nur vier neue Opern zur Aufführung, nämlich „Die Musketiere der Königin" von *Halevy* (welche früher die deutsche Gesellschaft zuerst gegeben hatte); ferner „Ne touchez pas à la reine" von *Boisselot*, wollte nicht sehr ansprechen, da bei der zu sehr gekünstelten, überall nach Effekt strebenden Musik der Gang der Handlung durch viele Romanzen und Couplets aufgehalten und geschwächt wird. Sodann „Le bouquet de l'infante", unbedeutend, und endlich „Gastibelza ou le fou de Tolède", von einem jungen Komponisten, welcher Talent für angenehme Melodieen besitzt und für die Zukunft viel verspricht, besonders wenn er sich mehr vor Reminiszenzen zu hüten versteht. Das Thema des *Zauberhorns* aus *Weber's* Oberon erscheint mit bloss veränderter Takteintheilung vom $^3/_4$ in $^6/_8$ und $^4/_4$ fünf bis sechs Mal in der Oper. — Die „Regimentstochter" kam in französischer Sprache zum ersten Male zur Aufführung; die Titelrolle wurde zum Bedauern von Mad. *Bonvoust* völlig vergriffen, so dass die Sängerin den Enthusiasmus nicht erregte, den früher Dem. *Weichselbaum* darin erweckte.

Wegen der unruhigen Zeiten stellte sich diesmal die deutsche Operngesellschaft nicht ein, so dass die Bühne vom 16. April bis 1. Oktober, also 5½ Monate geschlossen blieb. An diesem Tage wurde sie unter der neuen Direktion des Herrn *Halanzier Dufresny* wieder eröffnet. Zur Verminderung der Ausgaben beschränkt er sein Unternehmen blos auf die komische Oper, Vaudeville, Schauspiel und Drama. Wir werden später darüber berichten.

Unsere Singakademie setzte ihre Privatübungen mit rühmlichem Eifer fort, da sich für öffentliche Leistungen in diesen Zeiten keine Gelegenheit darbot.

Folgende bemerkenswerthe musikalische Leistungen ohne Orchester (dennoch Concerte benannt) hatten indessen Statt. — Am 27. November 1847 zum Besten der hiesigen jungen Altistin *Glossop Demerie*, welche die Natur mit einer herrlichen, metallreichen Stimme und männlich kräftigen Tiefe ausgestattet hat. Sie sang u. A. mit Mad. *Alexandre Demerie*, ihrer Mutter, ein Duett aus dem Giuramento von *Mercadante* sehr gut, dann Beide mit Herrn *Alexandre* (Ten.) ein Terzett aus Ricciardo et Zoraide von *Rossini*. Doch möge sich Dem. *Glossop* auf ihren angeborenen Alt beschränken und nicht in den Sopran eingreifen, wo ihre Stimme zu schneidend wird. In einem am 6. Juli zum Besten einer polnischen Familie gegebenen Concerte hörten wir mit Vergnügen eine Dem. *Philippine Horodecka*, vermuthlich eine der Benefiziantinnen, in einer Fantasie für Pianoforte von *Thalberg* über ein schottisches Lied, ferner von obiger Altistin *Glossop* mit allgemeinem Beifall eine Scene aus der Oper „Caritea" von *Mercadante*, endlich obiges Duett und Terzett. Die schätzbare Sängerin ist zu noch weiterer Ausbildung nach Paris abgegangen. — Am 13. Januar gab die Chorgesellschaft eine sehr besuchte Nachmittagsunterhaltung zum Besten der Armen, worin im Allem 18 Nummern Gesang- und Instrumentalstücke gegeben wurden. Unter den letzteren zeichneten sich ein Quartett (Horch) und ein Sextett (Schweizer Heimathmarsch) für Pistons und Saxhörner von *Gungl*, so wie eine Fantasie von *Alard* für Violine und Pianoforte über Maria Padilla, letztere von den Herren *Schwaederle* und *Hammer* vorgetragen, besonders aus; ferner unter den Gesangstücken ein Doppelquartett, Röschen, von *Breun*, der Butterhändler von *Müller* u. s. w. — Endlich liessen sich zwölf von Paris zurückkommende ungarische Sänger, unter der Direktion der Herren *Szabo* und *Hari*, mit Beifall hören; zwei erste Tenoristen zeichneten sich besonders aus. Ausser ihren National- und deutschen Liedern sangen sie auch das Marseiller Lied in französischer Sprache, dem es aber an Energie und Lebendigkeit gebricht; sehr passend ist eine beigefügte Coda.

Am 19. August hörten wir mit Vergnügen eine gediegene Aufführung von Festgesängen zur evangelischen Missionsfeier in der Kirche zum alten St. Peter mit Orgelbegleitung. Wir hätten für die aus „Paulus" gewählten und sehr gut vorgetragenen Stücke mehr Lebendigkeit gewünscht, was theilweise der schleppenden Orgelbegleitung zuzuschreiben ist.

Unseres Erachtens leuchtet dem hiesigen Musikwesen ein glücklicher Stern dadurch, dass in Folge der jetzigen allgemeinen Volkswahl des städtischen Magistrats eine erste Magistratsperson gewonnen worden ist, welche die nöthigen Verwaltungs- und zugleich ausgezeichnete musikalische Kenntnisse besitzt, und daher nicht genöthigt ist, das Gutachten Anderer anzurufen. Die Leitung der bevorstehenden Vollziehung des *Apfel*schen bedeutenden Legats (s. den Bericht darüber in dem vorigen Jahrgange) konnte in keine besseren Hände fallen.

Leipzig, 1848. — Viertes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 26. Oktober. Ouverture zu Lodoiska von *L. Cherubini*. — Cavatine aus dem Barbier von Sevilla von *Rossini*, gesungen von Fräulein *Auguste Marpurg* vom königl. Hoftheater

Digitized by Google

zu Dresden — Capriccio brillant für Pianoforte mit Orchester von *F. Mendelssohn Bartholdy*, gespielt von Herrn *Ferdinand Brenning* — Terzett aus Fidelio von *L. von Beethoven*, gesungen von Fräulein *Minna Marpurg*, Fraul *Ida Mahr* aus Amsterdam und Herrn *Behr* — Ouverture zu dem Lustspiele „Aus der Fremde" von *F. Mendelssohn Bartholdy* (Nachgelassenes Werk Zum ersten Male) — Duett aus dem Stabat mater von *Rossini*, gesungen von Frauleen *Marpurg* und *Minna Marpurg* — Symphonie (Endur) von *Joseph Haydn*.

Chorubim hat in den Ouvertoren zu Lodoiska, Faramin und zum Wasserträger denselben Zustand geschildert. Spannung, Angst, Schwarz, Mitleid und Hermismus eines wirklichen Gemüths bei der Gefahr des Geliebten, und obgleich jedes Mal verschieden, doch jedes Mal unübertrefflich wahr. Schwer Aufgabe zu lösen, ist nur dem Genie möglich, und nur dem scharfsinnigsten Geiste, das an dem offen liegenden Artistischen das verborgene Besondere von dem Schaffen deutlich zu erkennen und fest vor der Einbildungskraft zu erhalten vermag. Aus dieser mingen Hingebung an den Gegenstand fassen dann die bestimmt ausgeprägten einzelnen Tonbilder, und ihre siebrere Wirkung auf die Zuhörer. Als Lodoiska zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde, 1791, erhob sich das ganze Publikum nach jeder einzelnen Nummer und rief dem Komponisten ein stürmisches Bravo zu. Und das geschah in dem ersten Jahre, in welchem *Ludwig XVI.* von seiner mißlungenen Flucht als Gefangener nach der Hauptstadt zurückgebracht wurde. Die damaligen Poeten, die den Tag über im wildesten Revolutionsfieber glühten und ihre vermeintlichen und wirklichen Feinde mit tödtlicher Wuth verfolgten, gaben sich der Abende in den Theatern den Eindrücken der Kunst willig hin und konnten ihre gelungene Leistungen in Enthusiasmus geratten. Mitten unter den damaligen schrerklichsten Revolutionsstürmen gedieh der Tonkunst und gebahr ihre schönsten Werke. Jetzt ist es fast allerall anders. Der Politik scheint ein Gegebenes zu sein, die alle Künste verschlingen will. Durch arbeitet Leipzig wenigstens die Musik mit merkwürdiger Festigkeit gegen ihren Schicksal. Seine Bewohner gehören bekanntlich nicht unter die politisch Indifferenten, aber ihren Kunstsinn haben sie sich bewahrt. Und so soll's sein. Wir müssen uns einrichten! die politischen Wirren werden auch Deutschland nicht sobald verlassen, und wenn wir nicht lernen, unsere anscheinlichen Freuden darüber hinzugewinnen, und wie uns unsere Vorfahren übriges Leben betrugen. Das Schicksal hat uns zu Arbeitern für das Glück künftiger Generationen bestimmt. Suchen wir den ehrenvollen Auftrag zu erfüllen, erhalten wir uns aber auch den Sinn für edle Genüsse noch Möglichkeit, damit wir unseren Nachkommen die Freiheit nicht nackt und roh, sondern im Gefolge einer höheren Kultur des Geistes und der Sitten überantworten.

Fräulein *Augusta Marpurg* hat eine angenehme, ziemlich volle Stimme und zeigt, dass sie Koloraturen und Triller gewandt auszuführen im Stande sei. Doch verwirrte sie Rossinens Arie noch mehr, als *Rossini* bereits gethan, und das ist der Gnade oder Lösen — zu viel. Es ist Ehre genug für eine Sängerin, diese Arie so auszuführen, wie sie komponirt worden. Will sich Frauel *Marpurg* in der Folge darauf beschränken, so wird sie nicht geringeren Beifall erhalten, als das briefe ihr vom Publikum gespendeten, aber den der wenigen Kritik noch dazu gewinnen.

Herr *Brenning* erwarb sich durch den Vortrag des lebendigen und geistreichen Capriccio von *Mendelssohn* rechten Beifall. Der junge Mann besitzt Willen und Kraft zu nicht künstlerischen Leistungen. Doch haben sie heute etwas befangen zu sein, wodurch sich enge kleine Unebenheiten in sein Spiel mischten, die früher nicht an ihm bemerkt worden.

Das Terzett aus dem ersten Akte von Fidelio ist nicht geeignet, Sänger im Concertsaale glänzen zu lassen. Auch hatte Frauel *Ida Mahr*, welche die Leonore sang, offenbar mit bedeutender Angst zu kämpfen, wodurch ihre sonstein nicht sehr kräftige Stimme unreinen und unsicher schwankte und von dem stärkeren Klang ihrer Nebenssangerin, Frauel *Minna Marpurg*, welche die Marcelline gab, ein wenig überschattet wurde. Herr *Behr* führte seinen Part zur vollen Zufriedenheit aus, wie immer, wenn es das Vibriren vermeidet. Das Publikum äusserte sich beifällig.

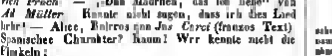
Das *Mendelssohn*'sche Ouvertüre zu dem Lustspiele: „Aus der Fremde", ein zum ersten Male gehörtes Jugendwerk, zeigte von Neuem, wie früh dieser Tongeist des Meisterschaft angeschritten. Das Werk ist in einem bestimmten, bedeutenden Stil geschrieben, und wenn es noch nicht die volle Wirkungsmacht seiner späteren, grösseren und tiefer ausgeprägten Ouvertüren in sich trägt, so hat es doch schon eine Reihe interessanter, zum Theil origineller Bilder, die den Sinn ergötzen und das Publikum zu lebhaftem Beifall anregen.

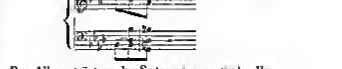
Der Gesang aus dem Stabat mater von *Rossini* ist ein verklärtestes Opernduett. Der religiöse Mantel ist von so dünnem durchsichtigem Fine gewebt, dass die frevel ausführ Gestalt vollständig darunter zu erkennen ist. Die Schwestern *Marpurg* wurden für den guten Vortrag derselben mit Beifall belohnt.

Die mir und durch noch so harmonische Symphonie von *Haydn* verfehlte auch diesmal ihre Wirkung nicht. Für mein Gefühl war jedoch das Andante ein wenig zu langsam und der letzte Satz ein wenig zu rasch gelaufen.

Leipzig, 1848. Sonnabend Abend, den 28. Oktober, wurde das *Handel*'sche Oratorium Judas Maccabäus in der erinnerlichen Thomaskirche vor einem voll reichen Publikum aufgeführt. Dieses grossartige Werk am 11. August 1746 zum ersten Male in London zu Gehör gebracht, verbirgt auch heute, mehr als hundert Jahre nach seiner Geburt, die tiefe ihm eingeschaffene Wirkungsmacht nicht. Zwar ist hier und da, in den Arien namentlich, die Hülle veraltet, aber der Geist, die mächtige Wahrheit des Ausdrucks lebt fort und widerstebt dem Vernichtungsstreben der Zeit. Die Aufführung war eine in allen Theilen hochst ausgezeichnete. Das Gewandhaus-Orchester bewährte unter Herrn *Rietz*

Digitized by Google





Leistung seinen alten Ruhm. Die Soloparteen wurden von den Damen *Mayer*, *Stack* und den Herren *Widemann*, *Behr* und Organist *Langer* trefflich, die Chöre von der Singakademie allein mit einer wirklich überraschenden Reinheit, Präcision und durchgängiger Sicherheit ausgeführt. Letzteres Institut ist, obwohl aus lauter Dilettanten nur bestehend, doch wegen der soliden musikalischen Bildung seiner allermeisten Mitglieder ein Künstlerverein im besten Sinne des Worts zu nennen. Möchte es sich die Aufgabe, grössere Kirchenwerke zur Darstellung zu bringen, öfter stellen und so glücklich wie heute lösen!

Kurze Anzeigen.

Pesther Album für Gesang und Pianoforte, herausgegeben von *L. F. Witt*, Kapellmeister zu Pesth. Wien, bei *Pietro Mechetti qm. Carlo*.

Ein Album ist eine Art Ausstellung. In einer solchen findet sich gewöhnlich Gutes und Mittelmässiges vor; so auch hier. In schöner Ausstattung werden uns geboten: *Gesangsachen*. „An den Neugebornen" von *Meyerbeer*. In der anziehenden, innigen Weise seiner kleinen Gesänge, mit einigen pikanten Rhythmen. — „Lebewohl" (auch mit ungarischem Texte) von *Liszt*. Nicht ohne Originalität und tiefe Empfindung; man sieht auch hier, dass *Liszt* eine ursprünglich poetische Natur ist. — „Wann kehrst du mir wieder", von *Reissiger*. Hübsch gemacht, obwohl etwas gewöhnlich, in des Komponisten neuerer Manier. Er kann viel Besseres geben und hat es gegeben. — Dasselbe gilt von desselben Komponisten „Kunst und Liebe", für vier Männerstimmen. — „Die Perle der Touraine" von *Flotow*. Der Tondichter des Stradella, der Martha etc. ist in dem artigen französischen Romanzenstyle nicht zu verkennen; in die Tiefe hinabzusteigen, ist eben seine Passion nicht. „Schöne" — „Tourmen" — „Helene"? die Reime sind eben nicht schöne. — „Wir Drei" von *Otto Nikolai*, ein hübsches Lied mit ansprechender Begleitung. Wir rathen, das erste Adagio nicht zu langsam zu nehmen. — „Von der Erde", für vier Männerstimmen von *Proch*. Was ist von diesem Komponisten zu sagen? Er bleibt ewig der *Heinrich Proch*. — „Das Mädchen, das ich liebe" von *Ad. Müller*. Konnte nicht sagen, dass ich dies Lied liebe! — Alice, Bolero von *Jos. Carcí* (französ. Text). Spanischer Charakter? Kaum! Wer kennte nicht die Floskeln:

— „Zuruf" (ungarisch und deutsch) von *Franz Erkel*. Eigenthümliche, wenn auch nicht schöne Harmonieen. — „Schifferlied" vom *Herausgeber* (italienisch und deutsch) klingt recht hübsch. Stellen wie: „Stürzt dann mit Küssen der Liebe zu Füssen" hätte der Uebersetzer wohl besser wiedergeben können. — Das *Pianoforte* hat nur eine Nummer erhalten: Nocturne von *Ch. Thern*. Wir wüssten darüber nichts Besonderes zu sagen, es müsste denn ein Tadel der harmonischen Härte sein:

Das Album trägt an der Spitze eine poetische Einleitung von *Levitschnigg* und ist Eigenthum des Fonds, den der Herausgeber und der Direktor *von Forst* zur Wiederanschaffung der bei dem Pesther Theaterbrande untergegangenen Instrumente der Orchestermitglieder stiftete. Wir wünschen reichlichen Absatz und bemerken noch rühmend, dass die Herren *Friedr. Kistner* in Leipzig und *Bote & Bock* in Berlin den Verkauf ohne Anspruch auf Provision übernommen haben.

Julius Rietz, Zwei Lieder für vier Männerstimmen zu *Fröbel's* Drama „Die Republikaner". Leipzig, bei *Fr. Kistner*. Preis 10 Ngr.

Wir kennen das Drama nicht, vermögen also auch nicht zu beurtheilen, in welcher dramatischen Beziehung diese beiden Chöre zu dem Ganzen stehen. Abgesehen hiervon, sind beide im Volkstone gehalten, einfach, ungesucht, schlicht in Melodie wie in Harmonie. Solche Kompositionen thun aber an ihrer Stelle gewöhnlich grössere Wirkung, als künstliche Gesuchtheiten. Ein starker Chor wird dazu nöthig sein. *Fr. S.*

FEUILLETON.

Am 1. Oktober feierte der Kantor *Christian August Hellriegel* zu Nitzschareuth im Fürstenthume Reuss Greiz sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum.

Am 15. Oktober wurde *Gluck's* Statue in München feierlich enthüllt.

An demselben Tage (dem Geburtstage des Königs von Preussen) wurde in Berlin *Gluck's* Alceste aufgeführt.

Am 21. Oktober starb zu Paris die eine der bekannten Violinistinnen Schwestern *Milanollo*: *Marie*, 16 Jahr alt.

Das Stuttgarter Hoftheater ist wieder eröffnet worden, doch scheint sein Fortbestehen noch nicht recht gesichert zu sein und namentlich von den Beschlüssen der Kammer über die Civilliste abzuhängen.

Das Kölner Theater soll, wie es heisst, aus Mangel an Theilnahme geschlossen werden.

Die Geschwister *Adele* und *Karl Kohnstock* (Pianofortespielerin und Violinist) aus Braunschweig, ein sehr talentvolles Paar, haben in Hamburg vielen Beifall geerntet. (Vgl. über dieselben Jahrg. 1847. S. 438.)

Zwei sächsische Orgelbauer wurden in der Leipziger *Zeitung* wegen ihrer trefflichen Arbeiten belobt: *Wilhelm Hallermann* zu

Google

Lauchstädt, welchen in Bosche — und *Wolf* zu Plauen, welcher in Syrau bei Plauen eine neue Orgel erbaut hatte.

Molique ist zum Ehrenmitgliede des Prager Konservatoriums der Musik ernannt worden.

In Wien sind die beiden Hoftheater seit der Revolution des 6. Oktober geschlossen. Die Mitglieder hatte der Intendant von *Holbein* aufgefordert, die Vorstellungen wieder zu beginnen; *Holbein* antwortete jedoch, dies sei unmöglich, indem fast alle Bühnenmitglieder davongelaufen seien: noch nicht das kleinste Stück könne er besetzen.

Eine am 20. Oktober in Leipzig gegebene Theatervorstellung zum Besten des Theaterpensionsfonds brachte 134 Thlr. 27½ Ngr. ein — den niedrigsten Ertrag seit der Gründung dieses Fonds. Gegeben wurde *Zwangsehe-Langmeiers*' Tiphonie.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Am 20. November erschien in unserem Verlage und ist in allen Musikhandlungen zu haben:

Weihnachts-Album für Kinder

gross und klein.

Vierzig *progressiv geordnete* **Klavierstücke,** *komponirt von* **Robert Schumann.**

Op. 68. Preis n. 2 Thlr.

Hier bietet der geistreiche, fühlbar genial und gelehrte Komponist ein reizendes Bouquet von 40 leichten und mittelschweren Originalkompositionen (Charakterstücke), wie der Komponist selbst sagt: „für Kinder gross und klein“, womit er viel heissen soll: es möge auch der angehende Pianist daran üben und der Musiker oder geübte Pianist damit unterhalten. — So viel ist gewiss, der gefeierte *Schumann* hat hier eine Reihe kleiner Tonstücke geliefert, in deren Gattung noch Nichts in der ganzen musikalischen Literatur existirt.

Schuberth & Comp. in Hamburg und New-York.

Neue Musikalien

für das Pianoforte,

zu haben in allen Musikhandlungen.

Friese, A., Käthchens Traum. Galop. 7½ Sgr.
— — Herbstfreuden. Galop. 5 Sgr.
— — Schwärmer-Polka. 5 Sgr.
— — Die Naseweise. Polka. 5 Sgr.
— — Pamela-Polka. 5 Sgr.
— — Luftschlösser. Walzer. 10 Sgr.
Friese, Th., Frühlingslied: „Die Bäume grünen überall“, von *Hoffmann von Fallersleben*, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und für 4stimm. Männerchor. Op. 8. 5 Sgr.
Stempelin, V. v., Lagerfreuden. Walzer. Op. 7. 15 Sgr.

Verlag von **Oertzen & Schlöpke** in Schwerin.

So eben sind bei mir erschienen nachstehende sehr beliebte Lieder in hübscher Ausstattung:

„Von meinem Berge muss ich scheiden“, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Pr. 5 Sgr.
Häser, C., Frühlings-Toaste — Gute Nacht. 2 Lieder für Alt oder Bariton mit Pianofortebegleitung. Pr. 5 Sgr.

Kassel, den 20. Oktober 1848.

C. Luckhardt's Musikalienhandlung.

Charles Voss.

Op. 54. Souvenir. Cavatine pour Piano. 5 Ngr.
Op. 56. Toujours à Toi! Rêverie à la Valse pour Piano. 15 Ngr.
Op. 57. An Ida. Zwei Lieder von *Heine* und *Geibel*, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 12½ Ngr.
Op. 69. „Gönne mir ein Wort der Liebe!“ Cavatine aus der Oper: Hans Heiling von *H. Marschner*. Fantaisie-Caprice pour Piano. 25 Ngr.
Op. 70. Gesang für Sopran mit Pianoforte: „Zur Ruhe ist gegangen“. 15 Ngr.
Op. 75. Fantaisie militaire sur des Thèmes de l'Opéra: Les Mousquetaires de la Reine, de *F. Halévy* pour Piano. 1 Thlr.
Op. 58. Der Traum der Kriegerbraut. Impromptu caractéristique pour la Main gauche seule, pour Piano. 10 Ngr.

Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

Verkauf einer Londoner Pedal-Harfe.

Dieselbe, von **J. A. Stumpff** in London gebaut, mit 7 Pedalen, vollständig und gut besaitet, zeichnet sich durch vortrefflichen Ton, sehr präcise Mechanik, so wie durch elegantes Aeussere aus. — Es ist diejenige Harfe, die durch das oft bewunderte Spiel des rühmlichst bekannten Harfen-Virtuosen **Prinz** in Leipzig noch in gutem Andenken steht.

Der Preis ist 270 Thlr. — Eine vortheilhafte Gelegenheit, ein für den **Concertsaal** und das **Theater** jetzt unentbehrlich gewordenes Instrument in erprobter Vorzüglichkeit für einen verhältnissmässig billigen Preis zu erwerben, ist hierdurch geboten.

Mit dem Verkaufe ist beauftragt die Musikalien- und Instrumenten-Handlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

— *Ausschreibung.* —

An dem **Lyceum und Gymnasium** zu Luzern ist die Stelle eines **Lehrers** für die oberen Gesang- und Violinklassen vakant und wird hiermit zur Bewerbung ausgeschrieben. Derselbe hat auch als Organist und Chordirektor die Musik beim katholischen Gottesdienste der Studirenden zu leiten. Zugleich muss der Betreffende zur Direktion eines grösseren Orchesters befähigt sein. —

Der fixe Jahresgehalt, zu welchem noch einige Emolumente treten können, beträgt 1200 Schweizerfranken.

Diejenigen Herren, welche sich für diese Stelle zu bewerben gedenken, haben sich bis zum 5. November nächsthin bei der unterzeichneten Kanzlei anzumelden und die Zeugnisse über ihre Kenntnisse und Leistungen beizubringen.

Luzern, den 3. Oktober 1848.

Die Kanzlei des Erziehungsrathes.

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. Nr. 45. 1848

Inhalt: Ein Wort über die Zukunft des Oratoriums — *Nachrichten:* Aus Basel. Aus Zürich. Aus Leipzig. Aus Merseburg. Aus München. — *Recensionen* — Kleine Anzeigen — *Feuilleton* — *Ankündigungen*

Ein Wort über die Zukunft des Oratoriums.

Von *Wilhelm Wauer*

Es wird den Komponisten in neuerer Zeit zuweilen gerathen, keine Oratorien mehr zu komponiren und die Töne nicht länger an dergleichen alberne Mythen und für uns völlig interesselose jüdische Historien, wie sie gewöhnlich den Stoff eines Oratoriums bilden, zu vergeuden. Im günstigsten Falle wären etwa einzelne schöne Effektstellen in solchen dreistündigen Werken zu finden, das Ganze aber könne nicht anders als langweilen. *Händel*, der eigentliche Schöpfer dieser Gattung, sei zu entschuldigen, wenn er biblische, grösstentheils alttestamentische Stoffe verarbeitet habe, denn seine Zeit hätte noch an jenen Sagen gehangen und dieselben gläubig verehrt, im Jahre 1848 aber sei man längst über solche Lächerlichkeiten hinaus, und es wäre ein höchst bedauerliches Unternehmen von einem heutigen Komponisten, der doch selbst an seinem Stoffe kein wahres Interesse finden könne, Zeit und Mühe daran zu verschwenden und dem aufgeklärten Publikum des 19. Jahrhunderts solche Produkte aufzutischen. Diese Geringschätzung der biblischen Geschichten wurzelt zu sehr im verneinenden Geiste unserer Zeit, als dass ich glauben könnte, hier eine Ansicht vorauszusetzen, die in der Wirklichkeit nicht existirt, bin vielmehr überzeugt, hiermit den Sinn vieler „auf der Höhe der Zeit“ stehenden Musiker, Künstler und Dilettanten so ziemlich getroffen zu haben. Man könnte daher wohl auf die Befürchtung gerathen, dass nach Verlauf von einigen Jahren, wenn obige Ansichten noch allgemeiner in die Menschen gedrungen, alle diese Werke von *Bach* bis *Mendelssohn* bei Seite gelegt und nur noch als altes Gerümpel betrachtet werden würden. —

Doch nur getrost, ihr gläubigen Gemüther, denen die Geschichten und Gestalten der heiligen Schrift noch am Herzen liegen, die ihr noch ergriffen werdet von der Grösse und Herrlichkeit der Offenbarungen Gottes, wie sie uns im alten und neuen Testamente dargestellt sind, die ihr noch glauben könnt an die Wahrheit der dort in einfacher Würde erzählten Begebenheiten, nur getrost, sage ich, die Zeit, wie ich sie oben geschildert und wie sie von jenen Nihilisten herbeigehofft wird, wird niemals kommen. So gewiss das Wort Gottes siegreich bestehen wird gegen alle ohnmächtigen Fortschritte der modernen Philosophie, so gewiss werden Viele fort und fort jene erhabenen Geschichten, jene grossartigen Gestalten gottbegeisterter Apostel, Propheten und Helden, verklärt durch die Zaubermacht der Töne, mit wärmerm Interesse und mit Erhebung des Gemüths an sich vorüberziehen lassen.

Eines allerdings wird stets nothwendig sein, um solchen Stoffen die gebührende Wirkung zu sichern: grosses Talent und erhabener Gedankenflug des Tondichters. Wie manches höchst mittelmässige Talent hat schon z. B. Opern geschaffen, die für eine gewisse Zeit vielen Beifall gefunden. Ein paar anmuthige Melodieen, ein unterhaltendes Sujet mit recht vielen das Auge fesselnden Aeusserlichkeiten — mehr ist oft nicht nöthig, um den Zuhörern Beifall zu entlocken und sie für ein solches Werk günstig zu stimmen, selbst wenn der musikalische Werth ein sehr unbedeutender ist. Das Oratorium hingegen, auftretend ohne allen äusserlichen blendenden Glanz, in seiner ascetischen Strenge, ist für seine Wirkung einzig auf die Kraft der Töne angewiesen, muss daher aus ganz anderer Masse gegossen sein, um die Herzen der Zuhörer zu erschüttern, um das Gemüth hinauszutragen über die Grenzen des Erdenlebens. Solche Wirkungen aber vermag kein gewöhnlicher Geist zu schaffen, diese Kraft wird selbst dem gläubigen Genie nur in einzelnen Weihestunden verliehen. Aber, fragt man vielleicht, giebt es denn Oratorien, die jene begeisternde Wirkung hervorbringen? Ich antworte: wer nicht hingerissen und entzückt wird von *Bach's* Matthaeus-Passion mit ihren ewigen Chören und rührenden Arien, von *Händel's* Messias mit seinem himmelhochjauchzenden Halleluja und dem mächtigen „Würdig ist das Lamm“, von den ehernen Chören des Judas Maccabäus und Samson, von *Haydn's* Schöpfung mit ihrem erschütternden „Und es ward Licht!“ und ihren jugendfrischen Chören und Arien, von *Mendelssohn's* Paulus mit seinem himmelstürmenden „Mache dich auf“, und dem feierlich anbetenden „O welch eine Tiefe“, von dem Elias mit seinem feurig brausenden „Dank sei dir Gott!“ und dem geheimnissvoll wunderbaren „Der Herr ging vorüber“, gar nicht zu gedenken vieler grosser und schöner Werke eines *Spohr*, *Schneider*, *Hiller*, *Marx* u. s. w. — dem, meine

ich, kann man denen allen Sinn für edle Kunst absprechen, der hat wohl kaum das Recht, über diese Dinge mitzureden.

Und einer Gattung von Kunstwerken, die solche Glanzstellen, wie eben z. B. die obenerwähnten, aufzuweisen hat, wollte man die Berechtigung absprechen? Man wollte sich nicht freuen, wenn der zu früh verblichene Meister *Mendelssohn* recht bald geniale Nachfolger fände, die ihre Kräfte diesem edeln Zweige der Tonkunst zuwendeten und, unterstützt von poetisch schönen, praktisch eingerichteten Texten, ähnliche erhebende Tonwerke bescherten? — Die Bibel würde wohl stets die ergiebigste Quelle für Oratorien bleiben, obgleich auch Personen und Verhältnisse, die seiner Zeit kräftigen Einfluss auf die christliche Religion ausgeübt haben, wie z. B. *Huss*, *Luther*, zu passenden Texten verarbeitet werden könnten. Der Versuch *Löwe's* mit seinem Huss ist allerdings ein ziemlich verunglückter gewesen. —

Sollte ich wie die Gegner des Oratoriums vielleicht blos eingebildet haben? Ich glaube nicht, und halte es daher an der Zeit, dass sich gewichtigere Federn, als die meine, des angefochtenen Oratoriums kräftig annehmen und den Muth der jungen Künstler für diese Gattung, die schon so viele Meisterwerke hervorgebracht, stärken. Am geniessenden Publikum wird es ihr nimmermehr fehlen.

NACHRICHTEN.

Basel, den 16. October. Gestern hat der hiesige Orchesterverein mit einem reichhaltigen Vocal- und Instrumentalconcert zum Besten seiner „Wittwen-, Waisen- und Alterskasse" die Reihe unserer regelmässigen Sonntagsconcerte eingeleitet und uns dabei so viel Schönes und Tüchtiges dargeboten, dass ich mich gedrungen fühle, öffentlich darüber zu berichten. Zuvor aber mag es am Platze sein, die Natur und Tendenz des erwähnten Institutes, das hier als Conzertgeber auftritt, mit einigen Worten näher zu bezeichnen. Die in Basel lebenden und beim Orchester der „Conzertgesellschaft" mitwirkenden Musiker — grösstentheils Deutsche — haben vor mehreren Jahren unter dem angeführten Namen einen Verein gegründet, welcher zunächst den Zweck hat, mittelst eines sehr mässigen jährlichen Geldbeitrags seiner Mitglieder, wie auch eines Eintrittsgeldes der neu Eintretenden, und mittelst eines jährlich zu gebenden Benefizconcertes ein Geldvermögen zu sammeln, welches sorgsam verwaltet wird und dazu bestimmt ist, aus seinen Zinsen dereinst den Wittwen und Waisen der Mitglieder eine Rente und etwaigen invalid oder sonst verdienstlos gewordenen Mitgliedern Unterstützung zu gewähren. Bereits ist diese Kasse in gutem Gedeihen und es muss nicht vergessen noch verschwiegen werden, dass der so vielseitig rege und unermüdliche Gemeinnützigkeits- und Wohlthätigkeitssinn, der Basels Einwohner so rühmlich auszeichnet, sich auch ihr zugewendet, indem bereits mehre *wohlhabende* Kunstfreunde dem Vereine beigetreten sind und derselbe schon mehrmals durch ansehnliche testamentarische Legate bedacht worden ist. Ein anderer, nicht minder wichtiger Zweck des Vereins besteht darin, dass er als Centralorgan für das Interesse der Kunst, für die Erhaltung und Pflege der Musik im hiesigen Gemeinwesen zu wirken strebt. Er will die Mitglieder des Orchesters durch das Band des gemeinsamen Interesses und Kunstzweckes inniger verbinden und fester zusammenhalten, er will sie durch das Bewusstsein, wesentliche Glieder eines grösseren, edlen Ganzen zu sein, innerlich und äusserlich heben und zu immer ernsterem höherem Streben anspornen, — und es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass solches Streben, richtig verstanden und treu festgehalten, vollkommen geeignet ist, auf das Gedeihen sowohl der Musik als der Musiker förderlich einzuwirken, wie es denn auch in der That schon in mehrfacher Hinsicht als erfolgreich sich bewährt hat und noch ferner nach innen und aussen heilsam zu sein verspricht. Während die hiesigen Musiker, von gutem Geiste beseelt, sich immer mehr bestreben, Tüchtiges zu leisten, und zwar nicht nur einzeln, im Solovortrage, sondern ganz besonders auch im Zusammenwirken, als *Orchester*, wird ihnen auch immer mehr und in immer weiteren Kreisen die gebührende Anerkennung und Achtung zu Theil, und wer sonst nur als „armer Musiklehrer", als Musiker untergeordneten Ranges angesehen wäre, geniesst nun durch seine Stelle im organischen Ganzen des Orchesters eine höhere Geltung, wie er sie auch verdient. — Doch ich behalte mir vor, ein ander Mal umständlicher über unser Orchester, über die hiesigen musikalischen Kräfte und Anstalten und überhaupt über das Leben und Weben der Musik in Basel zu berichten, und komme nun auf das gestrige Concert zurück.

Statt einer Symphonie, die wir freilich sehr ungern vermissten, brachte uns das Orchester zwei Ouverturen, die herrliche *Mendelssohn*'sche zur Melusine und die *Rossini*'sche zum Wilhelm Tell, beide unter der Leitung unseres trefflichen Musikdirectors Herrn *Ernst Reiter* mit einer Präcision, Zartheit, Schattirung und Rundung ausgeführt, die kaum etwas zu wünschen übrig liessen. Ein Concertino für Klarinette von *Baermann* trug Herr *Eduard Lutz*, Kapellmeister der hiesigen Militärmusik, mit gewohnter Virtuosität, womit wir ihn den berühmtesten seiner Fachgenossen unbedenklich an die Seite stellen, vor. In der Gesangscene für das Violoncell von *Kummer* gab uns Herr *Ernst Kurz* einen neuen, sehr willkommenen Anlass, die reiche und weiche Fülle seines Tones und eine seltene Fertigkeit im Ausführen der schwierigsten — aber, unseres Erachtens, durchaus nicht im Geiste und Charakter dieses herrlichen Instrumentes liegenden — Passagen zu bewundern. Nicht weniger zeichnete sich das Spiel des Herrn Concertmeisters *Friedr. Haft* in einer Fantasie für die Violine von *Alard*, und dasjenige des Herrn *A. Lang* in einer Polonaise für Flöte von *Keller* durch meisterhafte Technik und geschmackvollen Vortrag aus. — Durch diese vier Solovorträge zeigte das Orchester zwar auf höchst ehrenvolle, aber noch

keineswegs auf erschöpfende Weise, welche ausgezeichnete Kräfte es in sich schliesst, denn es hätte auch noch mit anderen Instrumenten, namentlich Horn, Oboe und Fagott, ebenso vorzügliche Leistungen darzubieten vermocht, — aber es sollte, wie billig, auch für Gesang Raum bleiben und für diesen war in nicht weniger befriedigendem Grade gesorgt. Die schöne Arie aus Leonore von *Mercadante* wurde von Frau *Reiter-Bildstein* mit der ihr eigenen entzückenden Zartheit und vollendeten Schule vorgetragen und des Herrn *A. Hegar* markige, kräftige und doch milde Bassstimme that in *Schubert's* „Wanderer" treffliche Wirkung. Ein aus Dilettanten bestehender Männerchor reüssirte durch ungemein zarten Vortrag des schönen Liedes an die Nacht von *Chwatal* und durch sehr geniale geschmackvolle Behandlung des bekannten Matrosenliedes von *Kunz*. Allgemein und in vorzüglichem Grade haben endlich zwei Lieder angesprochen, welche unser Direktor *E. Reiter* über Texte von *Geibel* für gemischten Chor und ganz ohne Begleitung komponirt hat und durch 16 treffliche Stimmen (meist Dilettanten) ausführen liess. Wir danken dem Komponisten herzlich für diese schöne Bereicherung eines bis jetzt noch ziemlich dürftig versehenen Gebietes der musikalischen Literatur, denn in der That fehlt es noch sehr an guten kleineren Kompositionen für gemischten Chor, die weder starke Stimmbesetzung noch Orchester erfordern, und müssten solche namentlich bei kleineren Gesangvereinen, wie es deren so viele gibt, höchst willkommen sein. Möchte Herr *Reiter* doch noch viele so liebliche Produkte liefern und auch durch Veröffentlichung derselben einen so schönen Genuss weit und breit Allen eröffnen, welche die ächt deutsche Musik, wie sie hier in Wort und Tonen zum Herzen spricht, lieb haben!

Zürich. Am 16. Oktober fand in Zürich die feierliche Enthüllung des Denkmals von „Vater *Nägeli*" Statt und gab Veranlassung zu einem Feste, welchem zahlreiche Abgesandte von Sängervereinen aus verschiedenen Theilen der Schweiz beiwohnten und dessen umständliche Beschreibung in den Züricher Blättern von der grossen und verdienten Verehrung zeugt, welche die Einwohner ihrem trefflichen Mitbürger bewahren. Das aus weissem Marmor von dem Bildhauer *Oechslin* von Schaffhausen verfertigte Bild des Gefeierten wird von Solchen, die *Nägeli* persönlich kannten, als äusserst treu gerühmt. Es ruht auf einem Piedestal aus schwarzem schweizerischem Marmor, auf dessen Vorderseite die Inschrift steht: „Die Schweizerischen Sängervereine ihrem Vater Nägeli". Auf der Rückseite liest man oben die Worte: „*Hans Georg Nägeli*, Dr. Philos., geb. den 27. Mai 1773, gest. den 26. Dezember 1836" und unten die eigenen Worte *Nägeli's*: „In der Lichtwelt der Kunst bleibt ewig das Wesentlichste und Bildendste das in schöne Tonform gesungene Wort."

Leipzig, 1848. — Fünftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag den 2. November. — Symphonie (Nr. 8, F dur) von *L. van Beethoven*. — Der XXIII. Psalm, Chor für weibliche Stimmen und Orchester von *Franz Schubert*. — Ouverture zu Euryanthe von *K. M. v. Weber*. — Cavatine und Jägerchor aus derselben Oper, die Partie der Euryanthe gesungen von Frau *Livia Frege*. — Ouverture, Scherzo, Lied mit Chor, Notturno, Hochzeitsmarsch und Finale aus dem Sommernachtstraum von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Die Solopartieen gesungen von Frau *Livia Frege* und Fräulein *Stark*.

In das heutige Conzert kam wohl mancher Kunst- und Künstlerfreund mit einer wehmüthigen Stimmung; denn voriges Jahr um diese Zeit hatte *Mendelssohn Bartholdy's* edler Geist diese unvollkommene, wirre Erde verlassen. Obgleich keine besondere Gedächtnissfeier angekündigt worden, so zeigte doch das Programm, dass die Direktion dem Tage Rechnung getragen. Der zweite Theil des Conzerts brachte nur Stücke aus dem Sommernachtstraume. Nichts war vielleicht mehr geeignet, das Bedauern über den zu früh entschlafenen Meister lebhaft zu erneuern, als gerade diese blühenden, originellen, zum Theil neckisch humoristischen Tonbilder, die in fröhlichem Leben durch den hellen Saal tönten und flatterten, während der Gedanke hinausgeführt wurde an das stille Grab des verstummten Schöpfers aller dieser reizenden Tongestalten. —

Frau *Livia Frege* hatte heute wieder Gelegenheit, ihre seltene Objektivirungskunst zu zeigen. In dem *Mendelssohn*schen Liede die zarte Elfe mit ihrem lieblichen, reizenden „Gute Nacht"; in der Cavatine aus Euryanthe „Hier dicht am Quell, wo Weiden stehn" die todesmatte Resignation der verlassenen Geliebten. Jeder Ton ist ein treuer Ausdruck des Charakters, der Situation und der daraus fliessenden Gemüthsstimmung, nirgends aber empfindet man nur die leiseste Erinnerung an irgend eine Manier, und daher die stets tiefe und wohlthuende Wirkung des Gesanges dieser kunstsinnigen Frau. — Fräulein *Stark* führte ihre kleine Nebenpartie in dem Elfenliede gut aus und auch der Chor dazu wurde von Dilettantinnen wacker gesungen.

Die achte Symphonie von *Beethoven*, die heiterste dieses Meisters, verfehlte auch heute ihre liebliche Wirkung nicht. — Der Psalm von *Franz Schubert* zeigte von Neuem, welch' universell schöpferischen Geist dieser Tonkünstler besass. „Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln" ist mit so kindlichem, tief innigem Zutrauen ausgedrückt und so glücklich nur an weibliche Stimmen übertragen, dass man den zu frühen Hingang dieses herrlichen Genius immer wieder beklagen muss. Nichts ist in dieser Musik von gebundenem Stil, künstlichen Nachahmungen und sonstigen kontrapunktischen Künsten zu hören, die einfachsten Melodieweisen nur mit der einfachsten Begleitung des Orchesters hat der Tondichter angewendet, und doch bleibt die religiöse Empfindung nicht aus. Vielleicht ist diese Komposition ein Wink, wie kirchliche Musik, unbeschadet ihrer Würde, dem Verständniss und Herzen des Volks näher gebracht werden kann. — Die Ouverture zu Euryanthe wurde gut ausgeführt, doch gehört sie nicht unter die Lieblinge des Referenten. Sie ist eine Sammlung in-

teressanter Bruchstücke, aber ohne künstlerischen Organismus. — Den Jägerchor sangen Dilettanten präcis und frisch, wie es Künstler vom Fach nicht besser gekonnt hätten.

Merseburg. Am 30. September gab der Komponist und Musiklehrer Herr *Teich* ein Concert zum Besten einer wohlthätigen Anstalt. Die Ouverture zu den Flibustiern von *Lobe* eröffnete das Concert. Eine reich begabte Dilettantin trug darauf zwei Lieder mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello mit tiefer Auffassung und überaus verständlicher Aussprache des Textes vor. Die Wüste von *Fel. David* bildete den Schluss des Concerts. Die Soli und Chöre waren mit Eifer und Sorgfalt einstudirt und gingen präcis. Das Orchester, welches durch die gefällige Mitwirkung fremder Künstler aus Halle und Weissenfels bedeutend verstärkt war, spielte sehr brav.

Herr *Teich*, der sich zur Direktion eines grösseren Orchesters vollständig befähigt erwies, verdient für seine unermüdliche Thätigkeit und das Streben, dem hiesigen kunstliebenden Publikum von Zeit zu Zeit so herrliche, sonst ganz entbehrte Genüsse zu verschaffen, rühmlichste Anerkennung, und dies um so mehr, je mehr er aus reinem Eifer für die Kunst, in seiner grossen Bescheidenheit kaum einen Dank beanspruchend, sich mit grösster Sorgfalt der Sache unterzieht.

Manchester, im September 1848. Es gibt hier eine Anstalt, die mich als eine der eigenthümlichsten musikalischen Merkwürdigkeiten überrascht hat.

Mainzer, der hier grosse Volksgesangschulen nach Art der Edinburger errichtet hat, forderte mich auf, mit ihm eine von Herrn *Chetham* im 17. Jahrhundert begründete Waisenanstalt zu besuchen. Der Vorstand dieser Anstalt hatte nämlich *Mainzer* mit den Gesangstudien seiner Zöglinge bekannt zu machen gewünscht und ihn deshalb zu sich eingeladen.

Wir fanden in dem ungeheuren Refektorium 110 Knaben im Alter von zehn bis fünfzehn Jahren mit Essen beschäftigt. Vor und nach der Mahlzeit singen sie stets ein Gebet mit Orgelbegleitung, so auch diesmal. Der Organist präludirte und der Gesanglehrer (der kein Anderer ist als einer von den Aufsehern der Anstalt) stellte sich an die Spitze seiner Zöglinge, nahm das Heft in die Hand und intonirte mit einer sehr hübschen Stimme einen Gesang, den die Schüler zweistimmig durchführten. Was die Kraft und Richtigkeit anlangt, waren wir mit dem Gesange sehr zufrieden, vermissten jedoch die Schattirung, die den wahren Reiz jeder musikalischen Ausführung bildet.

Wir verhehlten dies dem Vorsteher nicht und sagten ihm, dass mit solchen Elementen viel zu machen sei und dass es nur an einer wahrhaft musikalischen Leitung fehle.

Bereits waren wir im Begriffe, die Anstalt zu verlassen, als der Vorsteher uns bat, in den grossen Hof zu treten und eine von Knaben ausgeführte Militärmusik anzuhören. Wie gross war nicht unser Staunen, als wir hier etwa vierzig von diesen Jungen fanden in langen dunkelblauen Ueberröcken, mit grossen Schnurschuhen, eine flache Kappe auf dem Kopf — im Ganzen mehr ein chinesisches als europäisches Kostüm und des Griffels eines Gavarni würdig. Vierundzwanzig von ihnen hielten kleine Flöten (oder Pfeifer) und bildeten den Kern des Orchesters; drei andere hielten Posaunen in den Händen, ferner drei kleine Ophikleiden, sechs Klapphörner, ein Saxhorn; drei Trommeln, eine grosse Trommel mit Glöckchen und Becken vervollständigten dieses Gnomenorchester.

Ernst und schweigend standen sie da, und warteten auf das Zeichen ihres Musikdirektors, desselben, der den Gesang geleitet hatte und jetzt ein Klappenhorn ansetzte. Es war in der That ein närrisches Ding, einen auf solche Weise instrumentirten Militärmarsch zu hören, von vierzig Jungen mit ausserordentlichem Zusammenspiel vorgetragen — noch dazu in einem Lande und einer Stadt, wo man eher Handels- und Manufakturartikel erwartet, als Musik. Wir fanden so viel Vergnügen daran, dass wir mehrere Stücke wiederholen liessen. Das letzte wurde im Aufmarsch ausgeführt, die Zöglinge zogen so um den Hof herum, wie es bei militärischen Revuen zu geschehen pflegt. Wir bedauerten, den allerliebsten Auftritt nicht zeichnen zu können! — Um uns ihre Dankbarkeit auszudrücken, und ganz glücklich über unseren Beifall, bliesen die Jungen zum Schlusse einen schottischen Walzer. Wir wünschten dem Vorsteher Glück zu solchen Erfolgen; er begriff sehr wohl unsere Bemerkungen über den unendlichen Vortheil, den eine wahrhaft musikalische Erziehung für die Zukunft der Zöglinge haben müsste; denn mehrere unter ihnen zeigten bedeutende Anlagen für die Tonkunst — Anlagen, deren Entwickelung freilich ohne die Leitung kunstverständiger Lehrer unmöglich ist. —

Es ist dies nicht die einzige bemerkenswerthe Anstalt in Manchester, und ich werde Ihnen später über die philharmonischen Concerte („Gentlemen concerts"), über die Choralgesellschaft von Hargreave und über den „Glee and madrigal club" berichten. Auch die Londoner Operngesellschaften kommen von Zeit zu Zeit hierher, um hier Vorstellungen zu geben. So führten neulich die *Lind*, *Roger*, *Beletti* die Sonnambula und die Lucia di Lammermoor auf. Ein ander Mal sangen die *Grisi*, *Mario* und *Tagliafico* in den Gentlemen concerts. Niemals habe ich *Mario's* Stimme reiner und wohlklingender gehört, als in diesem Concerte. *Tagliafico* erntete ebenfalls stürmischen Beifall.

Zuletzt kam Herr *Glover* mit einer Truppe englischer Sänger an, unter ihnen der bekannte Tenor *Sims Reeves*, von dem ich Ihnen nächstens mehr berichten werde.

Sie sehen, man weiss hier das Nützliche mit dem Schönen zu verbinden, und auch in diesem Lande wird die Kunst gehegt und gepflegt. Unstreitig ward *Mainzer's* Anwesenheit der musikalischen Bewegung einen

Digitized by Google

grossen Anstoss geben, und ich wäre sehr glücklich, wenn ich dazu noch meinen Kräften ebenfalls beitragen könnte.

Leben Sie wohl! *Heinrich Panofka*

(Aus der Revue et Gaz. music. de Paris.)

RECENSIONEN

Für Orgel

J. G. Herzog: 12 Orgelstücke (7 Präludien, 2 Fughetten und 3 Nachspiele) zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 17. Wien, bei *H. F. Müller*. Eigenthum des Verlegers. Pr. 1 Fl. 30 kr. C.-M.

— — Acht Orgelstücke zum Studium und kirchlichen Gebrauche. Op. 18. München, bei *J. Aibl*, Eigenthum des Verlegers. Pr. 22½ Ngr.

— — Sechs Orgelstücke zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 19. Daselbst. Pr. 1 Fl. 30 kr. C.-M.

Früheren Kompositionen desselben Verfassers gegenüber erscheinen die vorliegenden als bei Weitem sorgfältiger im Inneren und Aeusseren ausgeführt, und haben in den Eigenschaften, welche die Technik gewähren kann, vor jenen unbezweifelt anerkennenswerthe Vorzüge. Dagegen stehen sie als poetische Erzeugnisse nur auf jener bescheidenen Stufe, welche mit ihren Produktionen einzunehmen den heutigen Orgelkomponisten mit wenigen Ausnahmen durch Schicksalsbeschluss beschieden zu sein scheint. Verlangt man, dass ein musikalischer Gedanke sich klar und bestimmt ausspreche, oder mit andern Worten, fordert man, dass ein musikalischer Gedanke auch in Wahrheit ein Gedanke sei, so werden nicht viele Sätze aus den oben angezeigten drei Heften dieser Forderung im vollen Maasse genügen können. Dazu kommt noch, dass gar zu häufig ein durchführender logischer Faden, die Weiterbildung eines Gedankens durch den andern in einfacher, verständlicher Folge vermisst wird und man, am Ende eines Tonsatzes angelangt, sich unwillkürlich fragen muss, was man denn gehört? Wenn wir den Herrn Verfasser bitten, bei seinen künftigen Kompositionen auf das eben Gesagte Rücksicht zu nehmen, so fügen wir bereitwillig und gern hinzu, dass weder sein Fleiss, noch seine Befähigung damit in Abrede gestellt werden soll — Beides dokumentirt sich in dem Geleisteten —, aber den Wunsch hegen wir wohl, dass er manches der angezeigten Tonstücke, statt es als ein fertiges Kunstwerk hinauszugeben, lieber als eine Studie, und nicht mehr als das, hätte zurückbehalten mögen.

A. B. C.

Kurze Anzeigen

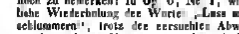
Karl Greger: Schullieder für zwei, drei und vier Stimmen. Halle, bei *Schwetschke & Sohn*. 1848.

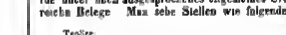
Die einundzwanzig Lieder sind für etwas vorgeschrittene Anfänger und führen die Letzteren selbst allmälig zu schwereren, wenn auch nicht schweren Aufgaben. Demnach beginnen die zweistimmigen, die drei und vierstimmigen folgen. Sie sind in der That empfehlenswerth und erfüllen die Ansprüche, die man an derartige Lieder macht. Die Texte sind für die Jugend angemessen (von *Uhland*, *Fink*, *Wessenberg* u. s. w. — nur das *Lortzing*'sche „Sonst spielt' ich mit Szepter" — passt nicht recht in diese Gesellschaft), die Melodieen nicht hervorstechend oder originell (was hier gar nicht zu verlangen wäre), aber ansprechend, gefällig, den Worten sich anschmiegend, der Satz ist leicht und rein. Recht hübsch ist z. B. Nr. 3, Wanderlied. Gut ist der Gedanke, auch eine „Fughette" zu geben (Nr. 18); sie ist freilich blos skizzirt und von Durchführung keine Rede, allein es werden doch die jungen Sänger dadurch auf etwas Höheres hingewiesen und es wird ihnen im Voraus Geschmack an den gediegeneren Kunstformen beigebracht. Wir sind überzeugt, dass die Sammlung mit vielem Nutzen zu verwenden ist, und wünschen ihr eine weite Verbreitung.

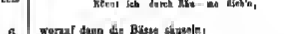
J. G. Wendner, Hofkapellmeister, und *H. Riefstahl*, Lehrer, Sechs deutsche Wanderlieder von *J. E. Dohrdt*, für vierstimmigen Männerchor. Erstes Heft. Neustrelitz, Hofbuchhandlung von *G. Barnewitz*.

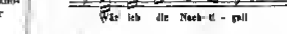
Wie das Vorwort besagt, sind diese Lieder zunächst für die im vorigen Jahre gestiftete Volksliedertafel zu Neustrelitz bestimmt gewesen und dort mit immer wachsender Theilnahme gesungen worden. Um indessen als „frische Blumen sich in den grossen Kranz der Lieder einzureihen, welcher die Männergesangvereine des deutschen Vaterlandes fest und innig umschlingt", müssten sie doch wohl etwas duftiger sein, und nicht so gar gewöhnlich an Erfindung und Durchführung. Freilich ist es sehr schwer, Lieder im Volkstone zu schreiben, die gleich weit von Künstelei wie von Trivialität entfernt sind, und wir bezweifeln gar nicht, dass diese „Wanderlieder" in manchen Kreisen recht gern gesungen werden. Ansprüche aber, wie die oben angeführten Worte zu bekunden scheinen, kon

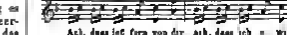
Digitized by Google

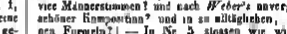


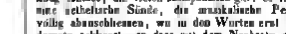












nen sie weder den Gedichten noch der Musik nach machen.

E. Mayer, Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 5. Neustrelitz, bei *Barnewitz*. Preis 12 gGr.

— — Fünf Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 6. Ebend. Preis 16 gGr.

— — Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianofortebegleitung. Op. 7. Ebend. Preis 16 gGr.

Ein uns bisher noch unbekannt gebliebener Komponist. Ob es uns ausserordentlich interessant gewesen wäre, diese Bekanntschaft zu machen, können wir eben nicht sagen. Was wir vom Liede, mag es ein- oder mehrstimmig auftreten, vor allen Dingen verlangen, Wahrheit und Wärme der Empfindung, das klingt uns aus diesen drei Heften nicht entgegen; es erscheint Alles ganz äusserlich und auf der Oberfläche verweilend. Was die Erfindung betrifft, so ist sie auch ziemlich schwach und erinnert zu sehr an vielfach und bis zum Ueberdruss Dagewesenes. Die Form, in welcher sie auftritt, gehört allzusehr einer früheren Zeit an und bewegt sich grossentheils in den gewöhnlichsten und verbrauchtesten musikalischen Redensarten. Auch der Satz ist nicht ganz rein, z. B. in Op. 6, Nr. 1, letzter Takt des vorletzten Systems, zeigt sich eine Quinte. Wir wollen dem Herrn *E. Mayer* nicht geradezu den Beruf für Komposition absprechen; allein wir möchten ihm für die Zukunft rathen, seine musikalischen Ideen wo möglich etwas mehr zu vertiefen und ihnen ein gewählteres Gewand zu geben.

Was das Einzelne betrifft, so hätten wir etwa noch zu bemerken: In Op. 6, Nr. 1, wird die unendliche Wiederholung der Worte „Lass mich sanft entschlummern", trotz der gesuchten Abwechselung mit „recht sanft entschlummern", zuletzt doch lästig. Nr. 3 soll ein spanisches Minnelied sein, wir können aber weder etwas Spanisches noch etwas Minnliches darin entdecken; das mehrmals durchklingende

ist doch gar zu abgenutzt. Die Textwiederholungen liebt der Komponist sehr; ist es wohl erlaubt, zu singen: „ob in ihrem Glücke, ihrem Glücke, ob in ihrem Glücke, ihrem Glücke sie auch mein gedenke"? Dies nennen wir geschmacklos. In Nr. 4, Syst. 4, T. 1, muss es statt $\overset{6}{ces}$ offenbar heissen $\overset{ges}{e}$. Am Schlusse, wo die „Engel die Seele zur Ruh wiegen" sollen, fängt närrischer Weise eine unruhige Triolenbewegung an. Nr. 5, Spinnlied, gefällt uns noch am Besten, obwohl es etwas leer klingt.

Op. 6, Nr. 2 dieses Heftes, „An Sie", bietet für unser oben ausgesprochenes allgemeines Urtheil zahlreiche Belege. Man sehe Stellen wie folgende:

Tenöre.
Könnt ich durch Räu- me flieh'n,

worauf dann die Bässe säuseln:

Wär ich die Nach- ti - gall

Dann wieder:

Ach, dass ich fern von dir, ach, dass ich e- wig bin

Die sich daran schliessende Skansion:

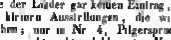
einsam sein muss, einsam sein muss

ist komisch. Nr. 3, „Lass mich schlummern" — für vier Männerstimmen! und nach *Weber's* unvergleichlich schöner Komposition? und in so alltäglichen, stereotypen Formeln?! — In Nr. 5 stossen wir wieder auf einen Skansions- und Deklamationsfehler:

Lieb, mein frommes Lieb

Op. 7. In derselben alltäglichen Manier, die es namentlich für das *Heine*'sche „Du bist wie eine Blume" (Nr. 1) gar nicht passt. Nr. 3 gibt uns zu einer Bemerkung Anlass, die vielen Komponisten gilt: es ist gewiss eine ästhetische Sünde, die musikalische Periode da völlig abzuschliessen, wo in den Worten erst der Vordersatz schliesst, so dass mit dem Nachsatz ein neuer melodischer Abschnitt beginnt. So singt denn hier Herr *Mayer*: „Wenn der Abendstern die Rosen still mit Sehnsuchtsblicken grüsst ( ) und bei lauer Weste Kosen Blume sich zu Blume schliesst" — hiermit schliesst denn auch der erste melodische Abschnitt des Liedes vollkommen ab. Es ist unbegreiflich, wie ein Komponist in unserer Zeit noch solche Dinge bringen kann.

Wir hoffen, später von dem jedenfalls noch jungen Komponisten Günstigeres sagen zu können; und eher



weil wir dies hoffen, haben wir obige drei Hefte etwas ausführlicher besprochen, als wir es sonst würden gethan haben.

Hermann Schellenberg, Fünf Lieder für eine Altstimme, mit Pianofortebegleitung. Op. 6. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 15 Ngr.

Das sind einmal ächte, gute Lieder, an denen man sich erfreuen und — erholen kann, wenn man sich vorher durch allerhand Seichtigkeiten hat durchwinden müssen. Hier ist nichts Gezwungenes, aber auch nichts Alltägliches; hier ist Charakter, Wahrheit, Empfindung, und wenn wir auch nicht gerade auf sehr originelle Melodieen stossen, so finden wir doch auch keine abgenutzten, verbrauchten Tonphrasen. Wir möchten sagen: es ist etwas Nobles in diesen Liedern, die sich ausserdem durch eine interessante Begleitung und gewählte Harmonieen auszeichnen. Kurz, sie verdienen besondere Beachtung, der wir sie hierdurch empfohlen haben wollen. Im Einzelnen sind wir nicht überall mit der Auffassung des Verfassers einverstanden, dies beruht aber auf rein subjectiven Ansichten und thut dem Gehalte der Lieder gar keinen Eintrag, wie wir denn auch von kleinen Ausstellungen, die wir machen könnten, absehen; nur in Nr. 4, Pilgerspruch, finden wir den Anfang nicht richtig declamirt. Man sehe:

Lass dich nur nichts nicht dauern

Nr. 1, Was will die einsame Thräne, von *Heine*, ist ein sehr gutes, tief empfundenes Lied. Nr. 3, das bekannte „So viel Stern' am Himmel stehen", ist sehr anmuthig und innig, wenn wir auch die Ueberschrift *Volkslied* nicht eigentlich von der Komposition gelten lassen können, denn ist sie zu sehr Kunstprodukt. Nr. 5, das oftkomponirte *Goethe*'sche „Nähe des Geliebten" ist recht freundlich, steht aber im Ganzen den übrigen nach. Die Bemerkung des Komponisten zu Nr. 3: „Die Wirkung dieses Liedes hängt, wie auch stets, von der rechten Auffassung ab; es war hier besonders nicht möglich, Vortragszeichen anzugeben" u. s. w., möchten wir allen Liederkomponisten (auch Herrn *Schellenberg* selbst) im Allgemeinen zurufen: die allgemeinen Zeichen genügen hier vollkommen; wer den rechten Charakter und Vortrag nicht schon ohne Bezeichnung jeder Nuance herauszufinden und wiederzugeben weiss, dem helfen auch alle Zeichen nichts. Uebrigens wendet unser Verfasser theilweise deutsche Ausdrücke für die Vortragsbezeichnungen an — warum nicht durchgängig? Es nimmt sich in der That seltsam aus, wenn es hier heisst: *poco a poco animato*, und gleich darauf wieder: *zurückhaltend*, oder hier: *erstes Zeitmaass*, und dort: *tempo primo*. Was nun betrifft, so sind wir entschieden für Abschaffung aller dieser fremdsprachigen Ausdrücke und ihre Ersetzung durch deutsche; nur für Beibehaltung der zwei allgemeinsten: *p* und *f* möchten wir uns verwenden, da sie sich durch ihre Kürze empfehlen und ihre Ersetzung durch andere leicht zu Zweideutigkeiten und Missverständnissen führen könnte.

Fr. S.

FEUILLETON.

Der bekannte Berliner Sänger *Heinrich Blume* (ein Bruder des ebenso bekannten Komponisten *Karl Blum*) wurde im Jahre 1788 zu Berlin geboren. Erst wollte er studiren, entschloss sich jedoch, zum Theater zu gehen; *Gern* war sein Gesanglehrer, und im J. 1808 trat er zum ersten Male als Mafferu in *Winter*'s unterbrochenem Opferfest auf. Er wurde zwar sogleich engagirt, jedoch ohne Gehalt, so dass er sich und seine Mutter vom Stundengeben ernähren musste. Später erhielt er einen Gehalt von 2 Thlr., dann 4 Thlr. wöchentlich, wobei er auch im Schauspiele verwendet wurde. 1811 sang er den Simeon in *Méhul*'s Oper und gefiel so, dass er ferner 8 Thlr. die Woche bekam. Von nun an wirkte er in Oper und Schauspiel als eines der meistbeschäftigten Bühnenmitglieder; in mancher Oper sang er zwei Partieen, so z. B. in *Gluck*'s Alceste den Oberpriester und den Herakles. Seine glänzendste Rolle war Don Juan, die er den 2. Juli 1816 zum ersten Male sang und bis zum Jahre [illegible], also siebenundzwanzig Jahre hindurch, inne hatte. — Jetzt geht er von der Bühne ab und tritt in Ruhestand; den 13. Oktober nun zum Benefiz, wozu er *Auber*'s Gott und die Bajadere gewählt hatte, worauf das zweite Finale aus *Mozart*'s Don Juan folgte. In der That eine recht passende Zusammenstellung! — *Blume* erhielt bei seinem Abgange von den Mitgliedern der Hofbühne einen silbernen Humpen auf silbernem Teller zum Geschenk überreicht; der Rand des Tellers ist mit symbolischen Darstellungen der Hauptrollen des Künstlers geziert.

Wie es jetzt heisst, geht *Vincenz Lachner* dennoch nicht als Kapellmeister nach Frankfurt a. M. — er hat sich von seinen Mannheimer Verbindlichkeiten nicht losmachen können.

Die Pariser Akademie hat den grossen römischen Preis an Herrn *Duprato*, Schüler *Leborne*'s, ertheilt; den zweiten erhielten Herr *Bazille* und Herr *Mathias*, beide Schüler von *Halévy*. Die Aufgabe war die Komposition einer Kantate: Damoclès.

Sigismund Neukomm hat zu Manchester die Operation des Augenstaar's glücklich überstanden.

Unter den Preisfragen, welche die Brüsseler Akademie für den Konkurs von 1849 aufgestellt hat, befindet sich folgende: Die Nationalgesänge der verschiedenen Völker zu charakterisiren und zu zeigen, welchen Einfluss diese Lieder auf die Kunst bis zum 19. Jahrhundert ausgeübt haben.

Das Pariser Konservatorium (bekanntlich eine Schöpfung der ersten französischen Revolution) erhielt unter der Kaiserherrschaft

Digitized by Google

jährlich 200 000 Fr. vom Staate, unter der Restauration 174 000 Fr., jetzt 185 000 Fr. Nur eine sehr kleine Zahl von Professoren bezieht einen Gehalt von 2000 bis 2500 Fr., die anderen erhalten noch viel weniger. Nach dem Vorschlage des Finanzausschusses der Nationalversammlung soll jene Unterstützung wieder um 9000 Fr. vermindert werden.

Moreau-Cinti, ehemals Mitglied der komischen Oper in Paris, bisher Professor am dortigen Konservatorium, ist zum Chef des Pensionats dieser Anstalt ernannt worden.

Die Dresdener Kapelle hat wieder eine Reihe von Abonnementconcerten veranstaltet; das erste fand am 28. Oktober Statt und es wurden darin aufgeführt: Militärsymphonie von *Jos. Haydn*, Choral von *Wolfhat*, Hymne von *Haydn* (des Standes alte Sorgen), zweites Finale aus *Mozart's* Titus, Bdur-Symphonie von *Beethoven*.

Die italienische Oper in Paris ist mit *Verdi's* Nabucodonosor eröffnet worden. Hauptsänger sind: die Damen *Persiani*, *Castellan*, *Angiol. Bosio*, *Sara* (die Gräf. *Gras* seit 14 Jahren zum ersten Male wieder); die Herren *Ronconi*, *Morelli*, *Lablache*, *Bordas*, *Arnoldi*, *Soldi*. — Die Londoner Oper des Drury Lane ist ebenfalls eröffnet; die Eröffnungsoper war Maritana von *Wallace*, worin Miss *Wallace*, die Schwester des Komponisten, die Hauptrolle hatte. Auf dieser Bühne soll auch im Laufe der jetzigen Saison *Mendelssohn Bartholdy's* erste Walpurgisnacht dramatisch dargestellt werden.

Der holländische Verein zu Beförderung der Tonkunst hat in seiner letzten Hauptversammlung 10 korrespondirende Mitglieder ernannt: die Herren *Hektor Berlioz*, *Heinrich Dorn*, *Niels W. Gade*, *C. L. Hanssens* (in Brüssel), *Karl Löwe*, *Leibl*. Die von der Gesellschaft gegründeten Anstalten stehen im erfreulichen Gedeihen, namentlich die Musikschule zu Rotterdam und die Gesangschule zu Haarlem. Die musikalische Bibliothek hat sich bedeutend vermehrt, ebenso der Grundstock zur Unterstützung bedürftiger Künstler. Die Anzahl der Mitglieder ist jetzt 1500.

Im Elysée national zu Paris fand neulich ein Wettkampf zwischen Militärmusikchören Statt. Von der Kavallerie gewann das fünfte Dragonerregiment den Preis, eine silberne vergoldete Medaille (Chef Herr *Laurent*). Von dem Fussvolke das 11. Linienregiment (Chef Herr *Metzger*) den ersten Preis, eine goldene Medaille. Ferner und zweite Preise erhielten vergoldete Medaillen, aus andern Regimentern, deren Musikvorstände und die Herren *Geeck*, *Roger*, *Lutz*, *Henricl*. Es erscheint bemerkenswerth, dass von diesen sechs Militärmusikdirektoren vier entschieden deutsche Namen führen, also wahrscheinlich Deutsche sind. — Veranstaltet war dieser Wettkampf von der Association des artistes musiciens, und Preisrichter waren die Herren *Adam*, *Baulier*, *Cousineau*, *Klosé*, *Lenis*, *Vogt*, *Manfred*. — Bald darauf wurde der Wettkampf in allgemeinerem Maassstabe wiederholt und lieferte ebenso günstige Resultate.

Die französischen Konservatorien der Musik haben auch mit den kritischen Zeitumständen zu kämpfen; namentlich denen in Paris, Lille und Toulouse soll die bisherige Unterstützung durch den Staat ganz oder theilweise entzogen werden. Am Schlimmsten käme dabei das von Lille weg, das keine anderen Hilfsquellen besitzt, als 3000 Fr. Unterstützung vom Staate und 4000 Fr. von der Stadt. Letzterer Zuschuss ist indessen auf 8424 Fr. erhöht worden. Hiervon bleiben, nach Abzug der Lokalmiethe, Heizung, Beleuchtung u. dgl. sowie der Prämienvertheilung angesetzten 7354 Fr. übrig, und damit sind 4 Klassen für's Solfeggiren, 4 für den Gesang, zwei für das Pianoforte, zwei für die Geige, eine für's Violoncell, eine für die Klarinette, eine für das Fagott, eine für Chorgesang — im Ganzen 14 Klassen mit 200 Zöglingen zu unterhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Anacker, Nur nicht locker lassen, für 4 Männerst. 6 Ngr.
Labitzky, Op. 134. Gruss an Wien. 3 Polka für Pfte. 2händig. Nº 1. Schönbrunner Polka. Nº 2. Mödlinger-Polka. 10 Ngr. Nº 3. Volksgarten-Polka. 7½ Ngr. Vierhändig 20 Ngr. Für Orchester 1 Thlr. 15 Ngr. Für Pfte. leicht arr. 10 Ngr.
— — Op. 135. Herbstblumen. Walzer f. Pfte. 2händig 15 Ngr. 4händig 17½ Ngr. Für Orchester 1 Thlr. 15 Ngr. Für Pfte. leicht arr. 10 Ngr.
Reinecke, Op. 13. 4 Charakterstücke f. Pfte. Nº 1. Arabeske 15 Ngr. Nº 2. Walzer 10 Ngr. Nº 3. Fughetta 10 Ngr. Nº 4. Indisches Mährchen 10 Ngr.

Neue empfehlenswerthe Musikalien
aus dem
Verlage von **Schuberth & Comp.** in Hamburg.

Brunner, C. T., Bouquet de Mélodies p. Piano. Op. 400.
Nº 1. Belisar. 7½ Ngr.
2. Montecchi e Capuleti. 7½ Sgr.
Krebs, C., Süsse Bell. Lied für Sopran oder Tenor mit Orchesterbegleitung. Op. 100. Partitur 15 Sgr. Klavierauszug 10 Sgr.
— — 3 Lieder für Sopran oder Tenor (*Pischek gewidmet*). Nº 1. Sei mein Liebchen. Nº 2. Wenn ich doch in deiner Nähe. Nº 3. Vom Berge. 15 Sgr.
Leonhard, J. E., 7 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 15. 15 Sgr.
Lindpaintner, P. v., Die Fahnenwacht. *Favorit-Lied des Sängers Pischek*. 4. Auflage. Sopran od. Tenor mit Pianoforte. 10 Sgr.
— — do. do. für Alt od. Bariton mit Pfte. 10 Sgr.
— — do. do. arr. f. Pfte. Solo von *Ferd. Burgmüller*. 5 Sgr.
Eine Uebertragung im brillanten Styl von *Th. Kullak* erschien im Anfang dieses Jahres.
Schuberth, C., Ottetto p. 4 Vls., 2 Vlas., Vclle. et Contrabass (ou 2 Vclles.). Op. 23. Partitur 1 Thlr. 15 Sgr. Stimmen 2 Thlr. 22½ Sgr.
☞ Ende November erscheint: **R. Schumann**, Weihnachtsalbum für grosse und kleine Kinder. 40 Originalkompositionen für Pianoforte. Op. 68. Preis ca. 2 Thlr.
Vorräthig in allen Musikalienhandlungen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. Nr. 46. 1848.

Inhalt: Skizze. — Antikritik. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Skizze.

Von *Louise K*…… *r*

„Sie müssen dies noch eleganter, gerundeter spielen", sagte Musikdirektor *K* zu *Emilie* . . . . ., welche so eben eine moderne Etude über die Tasten hatte hinschweben lassen. „So sehr es Ihnen gelang, diese Piece mit Leichtigkeit durchzuführen, vermisste ich doch Glätte und Ruhe vollkommener Beherrschung. Sie lassen sich zu sehr von der Komposition hinreissen und scheinen noch nicht das Stadium erreicht zu haben, wo ein Künstler bei jedem Gedankensprunge vollkommen gelassen bleibt. Man muss seinem Vortrage eine gewisse *Nonchalance* anmerken können. Erlauben Sie mir, ich meine ungefähr so", und er nahm bei diesen Worten den *Platz* am Pianoforte, welchen *Emilie* ihm willig einräumte. Sodann spielte *K* die oben erwähnte Etude höchst [illegible], ausserordentlich sauber, spiegelglatt, — aber Schwung und der Lebensfrische Begeisterung fehlte. Dies ist zwar Stempel der meisten modernen Klavierkompositionen, denen alle Energie und Gedankenkraft abgeht, welche nur dienen sollen, das Ohr zu kitzeln und den Geschmack zu überfeinern. Aber Musikdirektor *K* hätte nicht blos Etuden und überhaupt moderne Kompositionen in der angeführten Art und Weise vorgetragen; er gab jedes Musikstück so, gleichviel, ob der Charakter ein anderer war oder nicht. Mit einem Worte: er behandelte Alles nur als Etude und Schule zur Geläufigkeit.

Emilie war höchst aufmerksam der Weisung ihres Lehrers gefolgt, und versprach am Schlusse der Unterrichtsstunde, alle mögliche Mühe auf Verbesserung ihrer Mängel zu verwenden. Als sie nun mit sich allein war, verfiel sie in anhaltendes Nachsinnen. Sie wurde missmuthig, und hätte in dieser Stimmung wohl das Pianoforte zertrümmern mögen, wenn nicht ihr Verstand eingeschritten wäre. Für diesen Fall war das freilich lobenswerth. Aber *Emilien's* grösster Charakterfehler lag in einer oft zu vorherrschenden Verständigkeit. Sie gab hierin einen Gegensatz zu der gewöhnlichen Eigenthümlichkeit der Weiber, nur dem Gefühle nach zu handeln. Ach, jedes Uebermaass einzelner Geisteskräfte ist ja unrichtig oder mindestens einseitig; erst die Vereinigung von Denken und Fühlen wird zur Vernunft. „Ob ich doch einmal die Freude haben werde, ihm durchaus zu genügen?" sprach sie für sich, indem sie an ihren Lehrer dachte; „all mein Streben geht dahin, und ich fürchte, es nicht zu erreichen. Wie glücklich und sorglos könnte ich leben", fuhr sie fort, „müsste ich mich nicht unwiderstehlich zu diesem hingezogen fühlen. Gegen eine solche Neigung fruchtet doch alles Beherrschen nichts. Mein Auge hängt nur an ihm, er repräsentirt mir die gesammte Männerwelt, er ist mein Ideal, ihm strebe ich nach. Habe ich nicht blos um ihn Musik gelernt, habe ich nicht den ausdauerndsten Fleiss verwendet, nur um ihm zu gefallen?" Und nun fing sie an zu berechnen, wie die schwere Aufgabe zu lösen sei, einen so vorsichtigen Mann zu fesseln. Wie Schade um ein junges Mädchen, das sich einem Manne hingibt, welcher ihm kein anderes Gefühl erweckt, als Trieb zur Berechnung, ihm zu gefallen. *Emilie* hatte Herz, — aber sie war durch ihr Ideal so verblendet, dass sie glaubte, es sei Unschicklichkeit der Jugend, anderen Leuten mit Wärme zu begegnen oder sich laut zu begeistern. Das Abmessen der Empfindungen war ihr erst zur Gewohnheit geworden, seitdem *K* so entschiedenen Einfluss auf sie ausübte. Der Zweck der Kunst war *Emilien* völlig fremd. Wenn wirklich einmal bei Anhörung von etwas Klassischem ungewöhnliche Eindrücke ihr Inneres bewegten, wenn gewisse Melodieen sie nicht gleich verliessen und es ihr war, als wollten diese etwas noch nie Geahntes zu ihr reden, dann belehrte sie alsbald Herr Musikdirektor *K* und sagte: das sei nicht mehr nach dem Zeitgeschmacke und wird bald lächerlich sein, es nur anzuhören, geschweige denn, es für positiv schön anzuerkennen. Das schläfrige Einwiegen und Schmachten, das glatte Schmeicheln, überhaupt alles Anziehende der Form wurde dadurch für *Emilie* Maassstab zur Beurtheilung des Schönen. Ja, nur Verstandesmenschen gilt die Form Alles, weil sie blos Aeusserliches erfassen. Geist soll aber die Form durchscheinen, die innere Kraft soll gestalten: von Innen heraus kommt ja Alles, was Leben und Bewegung hat, und nur Steine gewinnen ihre Gestalt durch Ansatz von Aussen. Der Mensch verdient sein vorzüglichstes Attribut „*Person*" nur dann, wenn ihn Seele *durchtönt*

Als *Emilie* immer noch in Grübeleien versunken war, weckte sie plötzlich ein Fortepianowirbel, der aus dem Zimmer über ihr herniederfuhr. Da sprang sie verdriesslich auf, machte eiligst Toilette zum Ausgehen und bequemte sich, irgend einer Freundin Visite zu machen. Im Leben sucht sich Alles auszugleichen; jeder Excess fordert einen Gegensatz. So auch in der modernen Musik. Materiell ist das Meiste darin, aber auf einer Seite Verblasenheit, Mürbheit, auf der anderen Grelles, Barockes. Von diesem letzten Genre sind die Herren Weltschmerzler, deren Gefühle in Pauken und Trompeten austoben, deren unermessliches Weh die Ewigkeit überdauert, die nach einem unerreichbaren Ziele ringen und wenn es oben auf dem Dämmerlichte, wo der Himmel aussieht, wie ein Schornstein, deren Humor ein Verrenkter sondergleichen ist und welche dabei auf nichts Anderes, als Effektmacherei denken. Wie gesagt, es gibt Gegensätze in der Kunst, wie im Leben. So wohnte ja auch über dem Zimmer der Sylphide *Emilie* ein trommelnder Klavierspieler, ein den Weltschmerz wirklich *fühlender* Mensch. Uebrigens muss er wohl langgelockt sein; interessante Blässe wird das Antlitz bedecken, dunkelglühende Augen werden unheimlich unter den buschigen Brauen hervorblitzen; er muss ein Geberdenspiel haben, welches seinen ganzen Vortrag abmalt. Doch nein, der junge Mann, welcher hier am Pianoforte phantasirt, sieht nicht verlebt aus, obgleich ein Anflug von Schwermuth den ursprünglich offenen Ausdruck des Gesichtes dämpft; tiefblaue Augen, eine vorgebaut gewölbte Stirn, die Lippen geschlossen und die Linie des Mundes geschwungen. Sein Tritt verräth nichts Ueberstattliches, aber anhaltende Anstrengung. In diesem Augenblicke ist der junge *W.* ganz mit seiner Seele beschäftigt, welche in die Tasten Empfindungen und Lebensbilder legt. Das phantastische Wirbeln lässt nach und nach deutlich den Ausdruck des Unmuths hervorgehen, und nun wechselt Steigerung und Zurückhalten, Hin- und Herwogen, bis eine ruhigere Melodie Alles mehr ebnet und klärt. Freilich geht es etwas stark durch Dissonanzen und regelwidrige Kombinationen, aber es ist doch Ausdruck; bei Einem verirrenden Jüngling, dessen Glieder aber dennoch Spannkraft belebt, ist es am Ende verzeihlich, wenn er auf den Gedanken kommt, den Himmel stürmen zu wollen. *W.*'s Streben wurde ja verkannt, rücksichtslos verdrängt; er musste, um sein Leben zu fristen, wider Willen Klavierunterricht ertheilen, und er liebte — aber unglücklich. Die letzte Hoffnung, freiere Wirksamkeit zu erlangen, hatte er auf den Musikdirektor *K.* gesetzt, welchen er bitten wollte, eine selbst producirte Ouverture öffentlich aufführen zu lassen. Lange kämpfte er mit diesem Vorsatze, und er spielte die Partitur oftmals durch, ohne zum Entschlusse zu kommen. Es fehlte ihm nicht an Muth, öffentlich herauszutreten, aber er zögerte aus einem anderen Grunde. Gerade diese Ouverture war ihm so lieb, weil darin sein Herz pulsirte, weil sie vollständig seine Empfindungen offenbarte. Wie er seine Gemüthsbewegungen gern vor Anderen verbarg, hatte er auch diese Komposition geheim gehalten, denn die Eine Seele, welcher sie gewidmet war, hatte keinen Sinn dafür. Doch, es musste sein, vielleicht begründete er dadurch sein Lebensglück. Der arme Jüngling kannte Künstleregoismus noch nicht. Musikdirektor *K.* sah mit dem ersten Blicke, dass der Komponist dieser Ouverture zwar noch unbeholfen sei in der Darstellung, aber eine bedeutende Erfindungsgabe besitze. Dies suchte er bekanntlich zu verachten, weil es ihm nicht eigen war. Ein solcher Komponist an seiner Seite konnte ihm ja gefährlich werden und darum empfing *W.* einen höchst sarkastischen Brief.

Hätte doch *Emilie* bedenken wollen, dass Edelsteine in ihrer Naturgestalt unscheinbare Form haben und dass Galanteriegold von aussen glänzt und innen hohl ist. Sie wurde geliebt von dem schüchternen, vor ihr erröthenden *W.*, fand ihn aber unausstehlich unbeholfen. Eine gleissnerische Feinheit zog ihr ganzes Wesen an. So sass sie einst im Concerte, versunken in Spekulationen. Wenig berührt von der Musik, ruhten ihre Blicke nur auf dem Orchesterdirigenten, ihrem Lehrer, mit dem festen Gesichtsprofil und den kalten matten Augen. *Emilie* hatte von einer ihrer Freundinnen die Aeusserung *K.*'s vernommen, dass er nur eine öffentlich anerkannte Künstlerin lieben könne. Dies war für sie zugleich niederschlagend und aufstachelnd. Bei'm Klavierspiel fühlte sie recht wohl die Unmöglichkeit, solcher Anforderung zu genügen; aber sie hatte Stimme und beschloss, damit ihr Heil zu versuchen. Wie bald lässt sich Gesang erlernen und wie leicht kommt eine Bühnensängerin zu öffentlicher Anerkennung, dachte sie. — Die Ouverture und mehrere Solopiecen verklangen und man präparirte sich zur Symphonie. Mit Spannung lauschte jetzt *Emilie* auf das neueste Orchesterwerk *K.*'s. Schnellfüssig stürmten die lebhaften Sätze hin — das Andante wiegte sich auf und ab, das Scherzo warf mit Nadelspitzen um sich — und das war Alles. Man spendete reichen Beifall. *K.* verbeugte sich gegen das Publikum und sein Auge traf dabei einen jungen Mann im Ueberrock und ohne Handschuhe, welcher finsteren Blickes dastand und *nicht* applaudirte. Dieses Individuum war unser *W.* Neue Bitterkeit setzte sich nach dieser Bemerkung in *K.*'s Gesinnungen gegen den jungen Komponisten fest. Jetzt war der Musikdirektor an seinem Platze, Alles ihm gelungen, und mit desto grösserer Zähigkeit sorgte er für Zurücksetzung eines nicht unbedeutenden Talents.

Der arme *W.* war beinahe auf dem Punkte zu verzweifeln; ihm fehlte der mächtige Hebel der Anerkennung. Keineswegs fühlte er seine Kraft ersterben, aber Unmuth hinderte ihn, weiter zu schaffen. Etwas Starres lässt sich nicht mit Gewalt in eine andere Richtung bringen, denn es würde brechen. So möchte sich männlichen Trotz wohl schwerlich etwas Gewaltsames ändern können, ohne die gesammte Energie zu zerstören. Allmäliges Biegen und Behutsamkeit ist hier das geeignetste Mittel, und dies gelingt einer weiblichen Hand am besten. *W.* war so glücklich, eine liebreiche Schwester zu besitzen. Diese, eine Putzmacherin, mit heiterem Gemüthe, Ausdauer und Herzlichkeit, hatte auch besonderes Talent zum Zeichnen und trug überhaupt Liebe zum Schönen in sich. Oft schon hatte sie

mit ihrem Bruder gestritten, einer von den schönen Künsten den Vorzug zu geben. Sie stellte immer die Malerei, ihr Bruder die Musik am höchsten. „Musik ist die innigste, lebendigste aller Künste, sie ist die Stimme der Liebe und Unendlichkeit", sagte *W.* immer; „und die Malerei ist gefesselt durch den Augenblick." „Nein, *sie* fesselt den Augenblick", erwiderte *Sophie*; „und Musik verklingt so bald!" „Da sieht man, wie wenig Du Musik zu würdigen weisst", gab *W.* zurück, „wir haben sie ja immer bei uns in der Seele!" „Wäre nur Dein Verstand taktmässiger und in Deinem ganzen Wesen mehr Rhythmus und Beweglichkeit", antwortete *Sophie* stets, um ihren Bruder aufzumuntern und ihn nicht in Sentimentalität versinken zu sehen. Darauf wurde sie von diesem ein seelenloses Geschöpf genannt. Aber wie viel Gemüth besass dieses Mädchen! Das zeigte sie jetzt in dem ausdauernden, immer gesteigerten Crescendo der Einflössung von Lebensmuth und Gläubigkeit. Sie wusste, dass ihrem Bruder die Einschränkung seiner Wirksamkeit eine drückende Atmosphäre schuf. Davon wollte sie ihn befreien. „Du hast so viel Gefühl und recht was Edles", sagte sie einst zu ihm, „das hört man auch Deinen Kompositionen an. Aber, wie Du Dich nachlässig kleidest, Dich unbeholfen benimmst, mit einem Worte, ein unpassendes Aeussere hast, so nimmt auch die Art und Weise, wie Du Empfindungen durch Töne offenbarst, nicht für Dich ein. Manchmal werde ich bei Deinen Kompositionen mit fortgerissen oder zum Nachsinnen genöthigt; dann plötzlich ist mir, als bekäme ich Ohrfeigen, etwas Plumpes verletzt aber das Gefühl dann tiefer, je wohlthuender es vorher berührt worden ist. Ich kann daher Deine Kompositionen nur mit etwas Krampfhaftem, Willkürlichem vergleichen. Mancher Mensch hat Einsicht oder Kraft, sich ordentlich zu benehmen und vernachlässigt es aus Laune. Diesen mag ich aber nicht so hoch achten, als einen Solchen, der sich immer zu beherrschen weiss, der stets vorsichtig ist, nicht anzustossen." „Ach, die Form darf mich nicht binden", entgegnete *W.*, „ich komponire, wie ich gestimmt bin, sonst kann ich gar nicht." „Deine Gefühle magst Du immer offenbaren", fuhr *Sophie* fort, „aber gib sie nicht blind, sondern besonnen. Einst hörte ich in der Kirche den Psalm *Mendelssohn's*: Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele auf zu dir. Das war ein Sehnsuchtsdrang, der Einem das Herz zertheilte — aber nicht das Ohr zerriss. Seitdem habe ich eingesehen, dass der ächte Künstler selbst das Himmelschreiende wohlthuend darstellen kann."

Obgleich *W.* diesen Worten kein Gehör schenken wollte, setzten sie sich doch in ihm fest. Für einige Zeit fühlte er sich durchaus nicht aufgelegt, weiter zu komponiren. Wie ein Nebel lagerte sich's über sein Schaffen, bis die Produktionskraft ganz stockte. Wie man aber gewöhnlich im Winter Bekannte und trauliche Geselligkeit lieber aufsucht, als im Sommer, wo man sich ungestörter an die freie Natur hingibt, so beschäftigte sich *W.* jetzt in seinem Produktionswinter eifrig mit Lektüre, Anfangs nur als Zerstreuung, später aus höherem Interesse. Bald fühlte er sein Inneres erweitert, seinen Geist gekräftigt durch gesunde Nahrung. Er gewann Gedankenreichthum und verwandte bei seiner Lektüre gleiche Aufmerksamkeit auf Stoff und äusseren Stil. Dies hatte zur Folge, dass er seinen Gefühlen bald polirtere Ausdrücke anpassen konnte. Er sprach und benahm sich mit mehr Leichtigkeit, sein Aeusseres wurde durchsichtiger, biegsamer und der Geist offenbarte sich deutlicher. Wenn man die Welt anders ansieht, erscheint sie gleich anders. Manchmal sind die Einwirkungen unserer Umgebung nur Reflexe unseres Innern. Dies erfuhr *W.* jetzt. Seitdem er freundlicher um sich blickte, kam man ihm vertraulicher entgegen. Er wurde mittheilsam, belebte, wurde beliebt, und weil seine Gefühlstiefe ihm erlaubte, immer neu zu schöpfen, weil er dem Lichte seines Urtheils auch Wärme wahrer Empfindung beigab, ward er bald das Herz eines kleinen Vereins, dem mit der Zeit immer mehr Anhänger beitraten. Nun begann auch ein neuer Frühling seines Schaffens. Zuerst schrieb er kleine Lieder, um sich an bestimmten Abschluss der Form zu gewöhnen. Als er diese Kleinigkeiten seiner Schwester vorspielte, umarmte sie ihn entzückt. Ehe er sich's versah, hatte *Sophie* alle Titelblätter der neueren Kompositionen mit gezeichneten Blumengewinden umrahmt, damit die Aussenseiten dem Inhalte vollkommen entsprächen.

Emilie war indessen längst abgereist, um einen italienischen Singunterricht zu nehmen. Sie hatte durch ihre Entfernung das Störendste aus *W.*'s Gemüthe hinweggenommen. Diesem war mit der Zeit klar geworden, dass er auch in seiner Liebe zu blind und berauscht gewesen, und bald verlor sich das Andenken an *Emilie* zu einem entfernten, kaum sichtbaren Punkte an seinem Horizonte. Mit eisernem Fleisse betrieb die angehende Sängerin die Koloraturen. Sie machte darin sichtbare Fortschritte und glaubte bald den Punkt erreicht zu haben, wo man die Bühne dreist betreten kann. Ihre Stimme war nur brauchbar für das Soubrettenfach. Mit leichter Höhe vereinigte sie Gleichmässigkeit der Töne, aber sie liess Weichheit, Charakter und namentlich Kraft vermissen. Doch, sie wollte für eine mittelmässige Bühne als Primadonna, für eine höhere wenigstens als zweite Sängerin debutiren. Man engagirte sie zu den zweiten Sopranpartien. Natürlich ging ihr als Anfängerin alle Bühnenroutine ab und ihre gewöhnliche Steifheit machte sich zu bemerkbar. Sie konnte das Mangelhafte ihres Gesanges nicht durch Spiel ersetzen. Indem verschmähte sie es, sich von erfahrenen Schauspielerinnen eben nothwendige Kunstgriffe belehren zu lassen. Vielmehr verfolgte sie die Caprice, sich von allem Umgange mit denselben zu isoliren. Sie sich selbst überlassen, beging sie lauter Missgriffe und Ungeschicktheiten, wodurch sie sich lächerlich machte. Ihr Gesang wurde unangenehm durch die übermässige Anstrengung, dem Tone Kraft zu geben, welche ihm nicht natürlich war. Man tadelte sie öffentlich und sprach ihr mit Recht jede dramatische Befähigung ab. *Emilie* betrachtete das wie eine missglückte Spekulation und sie dachte alsbald auf etwas Neues. In ihrer Selbstverblendung wagte sie die Anmassung, in dem Concerte einen durch den hohen Grad der Mu-

Digitized by Google

umkleidung berühmten Stadt aufzutreten. Das Auditorium, gewöhnt, wenig zu schonen, wurde fast erbittert über solchen Vortrag. In *Emilien's* Gesange fand sich keine Spur geistiger Auffassung vor, auch hatte sie es nicht mehr in der Gewalt, den Ton schön zu gestalten oder die Fertigkeit günstig zu zeigen, weil die Stimme schon verbraucht, fast gebrochen war. Sie machte Fiasco und das verwundete sie endlich. Zudem erhielt sie bald darauf die Nachricht von einer ihrer Freundinnen, dass Musikdirektor *K.* seinen Platz verlassen und sich mit einer reichen Französin verlobt habe. Dies war ein Schlag für ihre Nerven. Sie verfiel in eine gefährliche Krankheit, von welcher sie nur schwer genas. Während ihr nun das Gedemüthigte und Verfehlte ihres Strebens recht zum Bewusstsein kam, erfreute sich *K.* der glücklichen Wendung einer höchst verdriesslichen Lage. Die Gunst, welche er einst als Musikdirektor in so hohem Maasse erfahren, hatte sich mit der Zeit stark vermindert. Das Publikum war nicht blind gewesen und hatte wohl Manierirtes von Natürlichem, Stereotypes von Charakteristischem zu unterscheiden gewusst. Auch war eine gewisse Schläfrigkeit der Kapellmusiker bemerkbar geworden, weil ihnen gemeinsame Inspiration mangelte. Statt der Wirksamkeit eines organisch belebenden Pulses nahm man nur ein affektirtes Handhaben des Taktstabes wahr. Der Eigenthümlichkeit des Meisters entspricht jedes Mal die der Kapelle. Er verhält sich zu ihr wie Melodie zur Harmonie, er repräsentirt die Idee, das Orchester die Verkörperung derselben. Man war immer gleichgültiger gegen den einst Triumphirenden geworden. Seine ersten Kompositionen hatten durch Neuheit der Form gefesselt. Die späteren ermüdeten, weil sie nur Wiederholungen der ersten waren. Wie leicht ist doch der Unterschied zwischen stereotyper und charakteristischer Form einzusehen! *Beethoven*, *Mozart*, *Weber* und fast alle grossen Meister sind leicht an ihrer Form zu erkennen. Aber sie geben immer neue Gedankenverbindungen in ihrer Art und Weise, und diese wird dadurch charakteristisch. Stehende Formen sind nur für Musikspekulanten oder Haltepunkte für Solche, die sich bald ausschreiben wollen. Sie gefallen sich einmal in ihren angelernten Ausdrucksweisen; ihr Geist treibt weder Knospen, Blüten noch Früchte. Sie wissen nichts vom *Werden* zu Etwas; schnell fertig, ohne viel Mühe, sind sie ein ewiges Einerlei. Nach und nach war *K.* die Lauheit des Publikums inne geworden. Mit giftigem Neide hatte er die Anfänge *W.*'s betrachtet, den er durchaus verderben wollte. Je mehr Clique er um sich bildete, desto grösser wuchs die Partei des Anderen. Endlich trat er freiwillig ab, um nicht die Demüthigung erfahren zu müssen, gewaltsam verdrängt zu werden.

Desto herrlicher ging für *W.* die Glückssonne auf. Man schenkte seinen Produktionen rege Theilnahme, und auch seine Persönlichkeit nahm für ihn ein. Er vereinigte Herzensgüte mit Lebensklugheit und gab sich hin, ohne sich zu vergeben. Seine jetzigen Kompositionen entsprachen auch seinem veränderten Wesen. Für ihn waren nicht mehr diejenigen Kunstwerke Ideale, deren Inhalt die Form überwiegt, sondern die, bei denen der Geist die Form dergestalt in Gewalt hat, dass diese immer gleichmässig und schön auch die entferntesten Gegensätze umfassen muss. Ebenso weiss der wahrhaft Gebildete allen seinen Gefühlen gefälligen Ausdruck zu geben; er kann das denkendste Gröbste manierlich zeigen und unterscheidet sich hierdurch wesentlich von dem niedriger Stehenden. Die Kunst, sagte *W.* oftmals zu seinen Freunden, hat Einen Vorzug vor der Wissenschaft: ihr ist zum Wahren das Schöne beigegeben, sie kann schon durch die Aeusserlichkeit beseelen. Die Wissenschaft zeichnet nur, die Kunst aber belebt auch durch Farbe. Der Verstand misst an den Höhen und Tiefen des Lebens, die Poesie aber spannt den Himmel der Unendlichkeit darüber aus. *W.* hatte bei den Arbeiten seiner neuen Aera einen allmäligen Fortschritt, ein stetes Fügen und Beherrschen seines Geistes beobachtet. Den kleinen Liedern folgten mehrstimmige Gesänge, den Impromptus für Pianoforte die geeignetsten Kompositionen für dies Instrument: Sonaten. Indem *W.* diese Kompositionsart auf's Orchester übertrug, schrieb er Symphonieen, und eine davon, seine zuerst veröffentlichte Orchesterkomposition, stellte ihn an den Platz des Musikdirektors *K.* Nun kamen die Concerte in neuen Schwung. Die interessante Auswahl des Vorzuführenden sammelte stets ein zahlreiches Auditorium. Mehr als je erfüllten Damen den Concertsaal; brennende und matte Augen fixirten unaufhörlich den Dirigenten, als ob von diesem ganz allein die Musik ausginge.

(Beschluss folgt.)

Antikritik.

(Den rhythmischen Choral betreffend.)

Was ist die Aufgabe einer Recension? Man könnte sagen, sie soll den Eindruck wiedergeben, den eine Schrift auf den Leser gemacht hat. Es gibt solche Recensionen, die weiter nichts enthalten, als dies. Sie sind aber das nichtigste Ding von der Welt. Denn was kann es die übrigen Hunderte oder Tausende kümmern, dass das Buch auf einen Herrn X., Y. oder Z. einen guten oder schlechten Eindruck gemacht, was z. B. ganz von dem zufälligen Umstand abhängen kann, ob er das Buch vor oder nach dem Essen gelesen? Und was hat die Wissenschaft für einen Gewinn davon, das Buch habe diesen oder jenen Eindruck auf irgend Jemand gemacht? Denn das ist ja doch offenbar der Zweck einer Recension, das Buch nach seinem Inhalte und seiner Form so darzustellen, dass die Wissenschaft selbst, und in *specie* der wissenschaftliche Gegenstand in seiner Erkenntniss dadurch gefördert wird. Durch Letzteres unterscheidet sich die Recension von der blossen Anzeige. Soll dies aber der Fall sein, so muss der Recensent des Gegenstandes selbst kundig und mächtig sein; er darf nicht zum ersten Male davon hören, nicht von der Sache selbst dadurch erst etwas erfahren und lernen. Er muss des Gegenstandes so kundig sein, dass er die ihm vorliegende Behandlung desselben na-

Google

zureihen versteht in die bereits gegebenen Versuche und Bearbeitungen, so muss er historisch erfassen; er muss im Stande sein, das Werk nach seiner ganzen Anlage aus seinem Grundgedanken nachzuconstruiren und es sogar vor dem Publikum zu reproduciren, woraus sich ihm das Urtheil über die Richtigkeit und Unrichtigkeit der Durchführung und der Resultate ergeben wird. Nur so hat eine Recension einen Werth, nur so erfüllt sie ihre *Aufgabe*, das Publikum so mit einem Werke bekannt zu machen, dass die Wissenschaft dabei Gewinn hat.

Halte ich nun an diesen Maassstab die in Nr. 20 d. Ztg. enthaltene Recension über meine Schrift: „Vom alten protestantischen Choral etc.“, Fürth 1847, so muss ich bedauern, dass sie in so ungeeignete Hände gerathen ist. Aus der ganzen Recension geht hervor, dass der von mir behandelte Gegenstand dem Herrn *Louis Kindscher* von Dessau ein ganz fremder, ein ganz neuer ist. Meine Schrift steht ihm, scheint es, ganz vereinzelt da. Er weiss nichts von den praktischen Versuchen eines *Becker*, *Billroth*, *Leibnitz*, *v. Tucher* u. s. w., nichts von den grossartigen Forschungen eines *Winterfeld* u. s. w. Wenigstens findet sich kein Wort davon erwähnt, kein Versuch, den Standpunkt des Werkchens darnach zu bemessen und zu bestimmen. Auch *gehört* hat er noch keinen rhythmischen Choral von der Gemeinde, gehört wohl kaum auch noch von irgend einem Sängerchor, er hat sich wohl kaum noch die Mühe gegeben, einen solchen zu hören! Von Erfahrung ist bei ihm also in keiner Weise die Rede; und doch sollte, wer mitreden will, auch sich darum bemüht haben. — Das Allerwenigste aber, was man von einem Recensenten verlangen kann, ist doch das, dass er die Schrift, die er recensirt, *gelesen* habe. Herr *Louis Kindscher* hat sich vermuthlich das Büchlein einmal angesehen, fand darin zwar einige „musikalische und historische“ Kenntnisse; allein sie handelt von dem *rhythmischen Choral* und das ist ihm von vornherein „Unsinn“! Hätte er das Schriftchen gelesen, er hätte wohl nicht schreiben können, was er gleich Eingangs über das historische Verhältniss des Chorals schrieb. Eine lange Reihe von Autoritäten, sagt er, habe in dem mehr als 300jährigen Zeitraume (nämlich seit der Reformation) dem Choral seine (Ihre) besten Kräfte gewidmet und Niemanden sei es eingefallen, zum alten Rhythmus wieder umzukehren! Wer nur einigermaassen mit der Geschichte des Chorals sich beschäftigt hat, der weiss, dass bis Ende des 17. Jahrhunderts, also zweihundert Jahre, die Choräle gar nicht anders gesungen wurden, als eben so wie sie vorhanden waren, in ihrem eigenthümlichen ursprünglichen Rhythmus, ja dass ein grosser Theil der bekanntesten sogenannt rhythmischen Choräle erst im Laufe des 17. Jahrh. entstanden sind. Erst mit dem 18. Jahrhundert beginnt jene Operation der rhythmischen Beraubung, welche der Herr Recensent eine „Vereinigung durch Abstreifen des Sinnlichen“ nennt!! Welche Gründe hierzu mitwirkten — nun, in meinem Schriftchen steht's wohl, und anderwärts wäre es auch zu lesen. Allein wer wird sich viel mit Dingen abgeben, die man von vorn herein als „Unsinn“ hinstellen möchte? Dann aber sollte man sich doch hüten, nicht selbst in Unsinn zu gerathen! Hat das aber irgend einen vernünftigen Sinn, zu sagen, es sei zur Zeit, als der Choralgesang rhythmisch war, Niemand eingefallen, zum Rhythmus umzukehren? Freilich kann dem Herrn Recensenten dieser *nonsens* darum nicht zugemuthet werden, weil er nicht voraussetzte, dass in jener Zeit wirklich rhythmisch*) gesungen wurde. Aber selbst von dem Jahrhundert, wo die Abstreifung beginnt, kann man eine *Umkehr* nicht erwarten. Es macht sich auch hier das historische Recht der Entwickelung geltend, dass erst, wenn die Abkehr selbst sich historisch vollendet hat, der Rückschlag der Umkehr provocirt ist und sich geltend macht. — Hätte Recensent mein Schriftchen *gelesen*, so hätte er ferner nicht sagen können, der rhythmische Choral solle nach meiner Ansicht „ohne alle Ruhepunkte“ gesungen werden (cap. 4, Ziff. 4, S. 70), steht ja das direkte Gegentheil zu lesen. Dort, wo der Choral „Wachet auf, ruft etc.“ in meinem Schriftchen mitgetheilt ist, gilt es blos, die rhythmische Gliederung anschaulich nachzuweisen. Hätte Recensent das Schriftchen gelesen, gelesen, wie sich's gebührte, ich getraue mir zu behaupten, er hätte auch sein salbungsreiches Eingangswort nicht geschrieben. Er hätte doch daran denken müssen, dass der Begriff des Rhythmus in dem Schriftchen, das er recensiren will, anders dargestellt ist. Allein was kümmert das den — Recensenten! Ja es kann die richtige Darstellung der Lehre vom Rhythmus als die Haupttendenz des Schriftchens bezeichnet werden: was kümmert das den Recensenten! Unbeirrt und ungenirt dadurch, führt er seine Meinung (mehr ist es nicht, noch dazu eine einseitige, *irrige*) vom Rhythmus unter frommen klingenden Redensarten vor, nach welcher im Rhythmus das Leidenschaftliche, das *Sinnlichfrivole*, das *Weltliche* liegt, und *daher* von unseren Vorfahren nach der Reformation mehr und mehr abgestreift worden sei! Welch korrupte Ansicht!

Nur eine einzige Bemerkung macht Recensent, die auf den Inhalt des Schriftchens einzugehen den Anschein hat, und ich will derselben darum einige Aufmerksamkeit schenken, weil sie mir, so viel mir erinnerlich, auch anderwärts bereits entgegengetreten ist. Es scheine, heisst es, einen Widerspruch zu bilden, dass auf der einen Seite in den Rhythmus für die singende Gemeinde der eigentliche Halt des gemeinsamen Fortschreitens gelegt und auf der anderen Seite behauptet wird, die Aneignung der rhythmischen Singweise werde der Gemeinde schwer. Ich könnte damit zufrieden sein, dass es eben nur so „scheine“, also der Widerspruch nur ein scheinbarer sei. Indess weiss man ja, dass dies „scheinen“ meist nur eine Milderungsformel sein soll, wenn die direkte Behauptung zu grell ausfiele, oder ein Hinterthürchen, wenn der Ausspruch etwa zu gewagt erscheint. Dem sei hier wie ihm wolle. Wo

---

*) Ich brauche diesen Ausdruck im Sinne des Herrn Recensenten, obgleich er nicht richtig ist; denn rhythmisch ist jeder Choral, nur haben jene älteren Choräle die Eigenthümlichkeit theils des mehr hervortretenden Rhythmus überhaupt, theils der rhythmischen Mannigfaltigkeit und des rhythmischen Wechsels.

soll nun der Widerspruch liegen? Dass in dem Rhythmus wirklich der Halt beim gemeinschaftlichen Gesang liege, kann bei einem richtigen Begriffe des Rhythmus nicht zweifelhaft sein. Der Herr Recensent scheint noch in dem Irrthum befangen zu sein, als ob die im gleichen Zweitakt gesetzten Melodieen keinen Rhythmus hätten! Es wäre unbescheiden, ihn auf das von ihm recensirte Schriftchen, wo Kap. 2, S. 30 ff. das Gegentheil bewiesen ist, zu verweisen. Wir wollen daher zwei Gewährsmänner anführen, die vor mir und nach mir über diesen Gegenstand geschrieben haben. Es ist z. *Winterfeld* in seinem grossen Werke: „Der evang. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes“, Leipzig 1843 ff., und in seiner neuesten Schrift: „Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges etc.“, 1848, S. 17, 105 ff.; und *v. Tucher* sowohl in seinem Probeheft: „Schatz des evang. Kirchengesangs etc.“, 1840, als in seinem nun vollständig erschienenen Werke gleichen Titels, 1848, Vorr. zum II. Th. Im *Allgemeinen* aber gibt jedes theoretische Werk über den Rhythmus so viel Auskunft, dass eine so monstrose Ansicht, wie die des Herrn Recensenten, für unmöglich erachtet werden sollte. Genug, der erste Satz des Widerspruchs steht fest. Wie steht es nun mit dem zweiten? Der Schein des Widerspruchs hätte wirklich einen Schein für sich, wenn es so im Schriftchen stände, wie ihn Recensent citirt hat. Allein Recensent hat abermals nicht recht gelesen. Es steht nämlich dort nicht schlechthin zu lesen: „es wird der Gemeinde schwer“, was so gedeutet werden könnte, als ob die Schwierigkeit eben in demselben Rhythmus liege, der den gemeinschaftlichen Gesang erleichtern soll, sondern es heisst Kap. 4, Ziff. 3, S. 69: „Die *bisherige Singweise überhaupt*, und da die Choräle mit rhythmischer Eigenthümlichkeit *bisher alle in gleichen Tonlangen nach dem $^{2}/_{2}$ Takt* gesungen wurden, die *natürliche Bequemlichkeit*, in der gleichen Bewegung fortzusingen, *erschweren* es der Gemeinde allerdings u. s. w.“ Nun, wo ist hier noch der Schein eines scheinbaren Widerspruchs? Dass aber der Herr Recensent gar *uno tenore* fortfährt: „und es erfordert zugleich ein genaues Zählen und Taktiren im Kopfe“ — als ob das in meinem Schriftchen von der Gemeinde verlangt würde. Böswilligkeit ist das gewiss nicht, sondern gewiss, er hat das Schriftchen nicht gelesen! Denn es ist an jener Stelle von der Pflicht des *Organisten* und seines Chors die Rede, sich *strictissime* an die Mensur der Noten zu halten. Es wird die gemachte gegentheilige Erfahrung *damit* entschuldigt, dass es allerdings eine Anstrengung sei, *sich und seinen Chor* streng und genau an den Takt zu halten u. s. w. und es erfordere dies eine beständige Aufmerksamkeit (des Organisten) auf sich und die Andern, ein beständiges genaues Zählen und Taktiren im Kopfe, um nicht lass zu werden. So ist S. 69 und 70 zu lesen. Nur der Recensent las es nicht.

Doch es werden auch Autoritäten angeführt gegen den rhythmischen Choral. *Thibaut* sagt einmal: „Das Zurückführen zur Einfalt und Natürlichkeit wird für uns in aller Hinsicht von Tag zu Tag grösseres Bedürfniss“; also? — Rhythmus hinweg aus dem Choral! supponirt Recensent. Und *Thibaut?* Als *Thibaut* noch lebte, sang man den Choral in der *jetzigen* „*einfachen*“ *Weise*. Wohin wollte er denn dann den Choral zurückgeführt haben? Wer *Thibaut's* musikalischen Standpunkt kennt, wird sich die Antwort geben können. Aber welche Logik! Als unsere Vorfahren den Choral rhythmisch sangen, wundert sich Recensent, dass Niemand von Rückkehr zum rhythmischen Gesange redete. Als der Choral nicht mehr rhythmisch gesungen wurde, verlangt eine Autorität Rückkehr: und der Recensent führt ihn als Gegner des rhythmischen Gesangs auf! — *Marx*, die zweite Autorität sagt: „im Choral bilde sich eine Gleichmässigkeit des Rhythmus.“ Wie? also doch Rhythmus? doch Sinnlichkeit, doch Weltliches? das haben ja „unsere Vorfahren nach der Reformation abgestreift!!“ — Endlich *König*: „Ein Choral soll nicht in Figural verwandelt, sondern ganz leicht, natürlich und wohlfliessend verfasst sein, dass Jedermann ohne Kunst und Mühe mitsingen kann. Die lieben Alten haben nicht ohne Ursach in dergleichen so behutsam verfahren.“ Das ist doch eine gewaltige Stimme gegen den rhythmischen Choral? *König* schrieb 1738 (Wenn's nicht ein neuerer ist, der mir unbekannt geblieben wäre). Wen meint nun wohl *König* mit den „lieben Alten“, die so behutsam verfuhren? Doch nicht die vor der Reformation, sondern, wie sich von selbst versteht, die nach ihr. Und gerade diese sind's, welche bis auf *König's* Zeit heran die rhythmischen Choräle komponirt haben, und zu *König's* Zeit begann die „Abstreifung“! — Und was tadelt *König?* „Ein Choral soll nicht in *Figural* verwandelt werden.“ Flugs meint Recensent, Figural sei rhythmisch, und *König* sage, der Choral solle nicht rhythmisch sein! — Man sollte glauben, hiermit sei des Recensenten Unberufenheit, in dieser Sache zu reden, sattsam dokumentirt. Aber er setzt dem Allen die Krone auf, wenn er sich gegen das Ende folgendermassen expektorirt: „Wir wollen daher so wenig in unseren Kirchen den *ausländischen Musikunfug mit seiner frivolen Sinnlichkeit* Platz fassen lassen oder überhaupt zu unseren erbaulichen Liedertexten *weltliche Rhythmen* singen.“ — Wahrlich, das heisst sich nicht blos unberufen, sondern sich völlig unfähig erweisen, über die Choralsache eine Stimme zu haben, trotz allem religiösen Pathos!

Dünkt Jemandem diese Antikritik zu scharf, der wisse, dass es Achtung vor der Recension, als einer öffentlichen Beurtheilung, ist, die daher die Feder geleitet. Widerspruch muss jeder Autor ertragen können; auch Tadel und Zurechtweisung. Aber es muss gegründet, es muss begründet sein. Dann wird ein Autor dem Recensenten Dank wissen. Eine leichtfertige Recension ist eine Sünde wider das achte Gebot vor aller Welt Augen und Ohren. Es steht schlimm um das Institut der öffentlichen literarischen Kritik, wenn es dahin kommt, dass sich die Autoren aus Recensionen nichts mehr machen.

Fürth. Pf. *Kraussold*

Die Antwort des Herrn *Louis Kindscher*, den wir

als einen braven Mann und gewissenhaften Mitarbeiter kennen und schätzen, wird in einer der nächsten Nummern folgen. D. R.

NACHRICHTEN.

Leipzig, 1848. — Sechstes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 9. November. — Ouverture (die Najaden) von *William Sterndale Bennett*. — Scene und Arie aus Faust von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Bertha Würst*. — Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, komponirt und gespielt von Herrn *Karl Reinecke* aus Altona. — Scene und Arie aus dem Freischütz von *K. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Würst*. — Aufschwung, Fantasiestück von *Robert Schumann*, Notturno von *Chopin*, Lied ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy*, für Pianoforte allein, gespielt von Herrn *Reinecke*. — Symphonie (C dur mit der Schlussfuge) von *W. A. Mozart*.

William Sterndale Bennett sollte eine ganz besondere Auszeichnung von seiner Nation empfangen, weil er ihr geschenkt hat, was sie noch gar nicht besessen, einen guten englischen Instrumentalkomponisten. In seiner Najaden-Ouverture kommen Bilder vor, die eigentlich nur einem Deutschen zukamen. Man will Reminiscenzen an *Mendelssohn* heraushören. *Bennett* gebraucht freilich dieselben Streich- und Blasinstrumente und alle sonstigen Kompositionsmittel, aber seine Gedanken sind doch wohl anders, wenn man sie genau betrachtet. In der Luftperspektive sind alle Berge blau und einander ähnlich, in der Nähe aber zeigt jeder eine besondere Physiognomie. Leider werden Kunstwerke, und Tonstücke ganz besonders, von Vielen nur in der Luftperspektive und flüchtig dazu betrachtet. *Bennett* hätte die deutschen Programme mit Ouverturen und ordentlichen Symphonieen vielleicht gar bereichern können. Aber er schweigt seit Jahren. Sein Talent scheint stärker als seine Arbeitslust zu sein.

Fräulein *Würst* erhielt nach dem Vortrage der Arien von *Spohr* und *K. M. v. Weber* rauschenden Beifall und wurde hervorgerufen. Fräulein *Würst* ist keine sogenannte grosse Sängerin, nicht einmal eine berühmte. Ihre Stimme wird nur in der höheren Lage stark, und mit einiger Anstrengung, worüber die Mitteltöne bereits zu klagen anfangen. Auch geräth sie für den Concertsaal zuweilen in etwas zu bühnliche Lebendigkeit. Doch können diese kleinen Mängel die grosse Wirkung nicht verhindern, die ihr seelenvoller, tief empfundener und natürlicher Vortrag im Ganzen hervorrief. Ich habe die Arie der Agathe von sehr vielen Künstlerinnen, darunter die *Devrient* und *Lind*, vortragen hören, aber von keiner mit grösserer Wirkung. Namentlich das Andante „Leise, leise“, das von den meisten Sängerinnen mit der Scheere des Athems in lauter kleine Stücke zerschnitten wird, sang sie an einem Faden höchst wohlthuend ab.

Herr *Reinecke* spielte ein Concert, oder vielmehr ein Concertino von eigener Komposition. Er ist jedenfalls ein dem besten Kunstziele zuschreitender junger Mann. Aber für ein Concertstück hatte er zunächst dem Komponisten zu viel, dem Virtuosen zu wenig gehuldigt. Die obwohl geistreichen, aber ziemlich verzierten Kombinationen durchaus ernster Gedanken, die vorzugsweise dem Orchester zugetheilt sind, und vom Pianoforte mehrentheils nur begleitet werden, können beim erstmaligen Hören auf ein grosses Publikum keine schlagende Wirkung hervorbringen und setzen sich einem Missverständniss ihres eigentlichen Werthes leicht aus. Junge Künstler sollten vor Allem mit anmuthigen Melodieen in die Oeffentlichkeit treten. Sehen sie dann deren gute Aufnahme, so bleiben sie ihnen wohl auch in der Folge als dem sichersten Wirkungsmittel der Musik ergeben. — Herrn *Reinecke's* Vortrag der Stücke für Pianoforte allein erhielt wärmeren Beifall. Namentlich wurde seine geistreiche, fein nuancirte und gefühlvolle Ausführung des schönen *Chopin*'schen Notturno stürmisch applaudirt.

Die herrliche Symphonie von *Mozart* bewährte ihre unbesiegbare Wirkungskraft auch diesmal in vollem Maasse.

FEUILLETON.

Karl Eckert zu Berlin hat seine Oper „Wilhelm von Oranien“ im Haag mit grossem Beifall aufgeführt. Mehrere Stücke mussten wiederholt werden, der Komponist wurde gerufen und mit Blumen überschüttet, und nach der Vorstellung brachte ihm die Kapelle ein Ständchen. Der König hat ihm das Kommandeurkreuz des luxemburgischen Ordens der Eichenkrone verliehen.

Im ersten Concert der Münchener Hofkapelle (Wintersaison) wurde *Félicien David*'s Columbus aufgeführt, scheint jedoch nicht sehr angesprochen zu haben.

Am 1. November starb zu Augsburg *Bonaventura Witzka*, Chorvikar des ehemaligen Kollegiatstiftes St. Moritz und Domkapellmeister zu Augsburg, bekannt durch zahlreiche Kompositionen für die Kirche. Geboren war er zu Jettingen den 2. Nov. 1768.

Im Königreiche Sachsen war bisher Concertmusik an öffentlichen Orten zu verschiedenen (sogenannt geschlossenen) Zeiten verboten. Eine neuerliche Ministerialverordnung beschränkt dies Verbot, sowie das von theatralischen Vorstellungen, auf die Charwoche (einschliesslich des Palmsonntags), die Busstage und deren Vorabende.

In Versailles veranstaltete die Association des artistes musiciens kurz hinter einander zwei musikalische Festlichkeiten: eine neue Messe von — *Adolph Adam*, aufgeführt unter der Leitung *Kousgeol*'s, und ein grosses Concert unter Leitung *Hektor Berlioz*. Die Hauptstücke in dem letzteren waren *Berlioz*'sche Kompositionen, *Beethoven*'s Leonoren-Ouverture und *Weber*'s Aufforderung zum Tanze, instrumentirt von *Berlioz*, worin u. A. eine von 16 Harfen ausgeführte Stelle von sehr schöner Wirkung vorkommt.

In Paris ist eine *Rossini*'sche Oper in ihrer dritten Umgestaltung auf die Bühne gebracht worden, nämlich die zu Karls X. Krönung (1825) geschriebene Oper „Il viaggio a Reims“. 1828 erschien dieselbe, umgearbeitet und mit mehreren Musikstücken

bereichert, als „Comte Ory". Jetzt hat die Pariser italienische Oper nur zu einem „Andronico a Parigi" würden angeschlossen, ohne dass die neue Bearbeitung irgend einen besonderen Eindruck hervorgebracht hätte.

Am 4. November, dem Todestage *Mendelssohn's*, fand in Berlin, im Saale der Singakademie, eine Gedächtnissfeier zu Ehren des Meisters und zum Besten der Friedrichsstiftung Statt. Unter *Taubert's* Leitung wurde aufgeführt: Ouverture zu Athalia, Chor aus Oedip, der 42. Psalm, die erste Walpurgisnacht. Leider war der Saal kaum zu einem Drittheil gefüllt.

Die Concertgesellschaft am Pariser Konservatorium hat zum Musikdirektor dieses Concerts, an *Habeneck's* Stelle, Herrn *Girard* gewählt, früher Orchesterdirektor (Capellmeister) an der komischen, dann an der grossen Oper.

Berichtigung zu S. 735. Nicht 9000, sondern 15,000 Francs sollen von der Unterstützung des Pariser Konservatoriums durch den Staat abgezogen werden.

Der Professor am Pariser Konservatorium *Kuhn* tritt in Ruhestand, an seine Stelle kommt *Heinrich Duvernoy*.

Servais hat vom Könige von Holland den Orden der Eichenkrone erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue empfehlenswerthe Musikalien

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle soliden Musikhandlungen zu beziehen sind.

Billet, Linda di Chamounix de *Donizetti*. Op. 37. Macbeth de *Verdi*. Op. 40. 2 Fantaisies p. Piano à 20 Sgr.
Blidert, 4 Lieder f. Alt mit Piano. 25 Sgr.
Donizetti, Lucia di Lammermoor. Final-Arie, italien. und deutsch, f. Tenor oder Sopran, dito f. Bariton oder Alt à 15 Sgr.
— — La Favorita. Aria p. Mezzo Soprano: Oh mio *Fernando* — O mein Fernand. 17½ Sgr.
Eckardt, Mein Herz ist im Hochland, f. 1 Singst. 5 Sgr.
Gumbert, Blaue Aeuglein. Op. 2. 5 Sgr. Eine Perle weiss ich mein, f. Alt od. Bariton. 7½ Sgr.
— — Auswahl f. Sopran od. Tenor mit Piano. Nº 74. Ich liebe dich so weit. 7½ Sgr. Nº 80. Gute Nacht. Nº 103. Ich schaut in. Nº 109—112. Liebeslocken. Im wunderschönen Mai. Du bist so still. Blaue Aeuglein à 5 Sgr.
Joh. Gung'l, Tanz-Raketen. Walzer. Op. 30. ½ Thlr. Polka-Quadrille und Sirenen-Quadrille. Op. 38. f. Pfte à 12½ Sgr. Douche-Polka. Op. 30. f. Pfte. 5 Sgr.
Halevy, Nachtwachen aus Madrid f. Bass od. Bariton 7½ Sgr. Bon ange f. 1 Singst. 5 Sgr.
Haydn, Sonate. C dur p. Piano. Neue Edit. 10 Sgr.
Hamma, Nº 20. *Grad'* aus dem Wirthshaus, Blauer Montag f. 1 Singst. 5 Sgr.
Kretschmer, Deutsches Bundeslied von *Hoffmann von Fallersleben*, f. 4 Männerst. 10 Sgr. F. 1 Singst. 5 Sgr.
Krug, Das Hochlandsmädchen f. 1 Singst. 5 Sgr.
Kücken, Auswahl Nº 80. Steckenpferd. Nº 81. Wiegenlied f. Sopran od. Tenor à 5 Sgr. Nº 107. Im Mai, für Sopran. 15 Sgr.
Kullak, Schule des Octavenspiels f. d. Pianoforte — Méthode du jeu d'Octaves (deutsch und franz.), 3 Livr. I. Vorschule und Uebungen 1½ Thlr. II. 7 Exercices et Etudes 1½ Thlr. III. Passagen-Exercices et Exemples comp. p. *Chopin*, *Döhler*, *Dreyschock*, *Heller*, *Henselt*, *Hummel*, *Kullak*, *Liszt*, *Litolff*, *Thalberg* etc. 1½ Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, Sehnsucht. Neue Dichtung von *Hoffmann v. F.*, f. Sopran od. Tenor, dito f. Alt à 7½ Sgr.
Meyerbeer, Ouverture de Vielka, Feldlager in Schlesien p. 2 Viol., Viola et Vcelle. 1 Thlr., p. Viol. ou Flûte 10 Sgr.
Nationallieder, Nº 5, 38, 40. Ich bin ein Preusse. Schwarz und weiss. Lappländisches Rennthierlied. O Sanctissima und O peccatori, f. 1 Singst. und Piano à 5 Sgr.
— — Ich bin ein Preusse f. 4 Männerst. Mel. von *Meyerbeer*. 7½ Sgr.
Panofka et **Hessel**, Plaisirs du Violiniste. Airs de *Meyerbeer*, *Balfe*, *Donizetti*, *Verdi* etc., p. 2 Violons. Liv. II ½ Thlr., p. Violon 12½ Sgr.
Rakoczy-Marsch, ungar. Nationalmarsch f. Piano. 5 Sgr.
Reissiger, Mein Reichthum. Der Eichwald brauset, f. Sopran od. Tenor und Piano à 5 Sgr.
Schäffer, Die Bürgerwehr. Die Schneider-Revolution. f. 4 Männerst. Op. 21. 10 Sgr. f. 1 Singst. u. Piano à 5 Sgr. *Heringsgalopp f. 1 Singst.* 7½ Sgr.
Stern, Morgen marschiren wir, f. 1 Singst. u. Piano. 7½ Sgr.
Volkslieder: Letzte Rose, eingelegt in *Flotow's Martha*, und *Curschmann's* Du siehst mich. Op. 11, f. hohe Stimme, dito f. tiefe Stimme und Piano à 5 Sgr.
C. M. v. Weber, Gr. Sonate. Op. 39. p. Piano à 4 m. 1½ Thlr. Aufforderung zum Tanz f. Piano in C dur. Neue Original-Ausgabe. 17½ Sgr.

In der **Hinrichs**'schen Buchhandlung in Leipzig erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Lieder und Weisen

vergangener Jahrhunderte.

Worte und Töne den Originalen entlehnt

von

C. F. Becker,

Organist zu St. Nicolai und ordentlichem Lehrer an dem Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Preis 10 Ngr.

Diese Lieder, denen die Singweisen beigefügt sind, wurden von dem rühmlichst bekannten Herrn Herausgeber den Originalen entlehnt; es wird in dieser Sammlung, obgleich Manches noch in allen Gauen Deutschlands von Mund zu Mund erklingt, ohne Anspruch zu machen für ein Volksliederbuch zu gelten, **wahrhaft Köstliches** geboten.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November Nr. 47. 1848.

Inhalt: Skizze. — Der überwundene Standpunkt der Tonkunst. — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Leipzig. Aus Manchester. — *Recension.* — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Skizze.

Von *Louise K*[illegible]*r.*

(Beschluss.)

Emilie, die Verlachte, Verhöhnte, deren Ehrgeiz und Gefallsucht nun gebrochen war, lebte wieder in ihrer Vaterstadt, aber zurückgezogen, mit sich allein. Jede Lust nach Zerstreuung und sinnlichem Genusse war in ihr gestorben, aber tief in der Seele kündete sich ein Streben an, welches sie allmählig läuterte und ihr Leben gab. In den Dämmerungsstunden, wo die Gegensätze der Natur eine harmonische Verschmelzung feiern, drängte es sie ganz besonders zum Pianoforte. Wunderbar fand sie dann den wahren Ausdruck für ihren Schmerz und das beruhigte sie. Die einfachsten Melodieen verklärten sie, beschworen aber auch Selbstanklagen in ihr herauf; sie fand sich in den Tönen wieder. Dabei fühlte sie eine noch nie gekannte Sehnsucht, und oft erleichterten Thränen diese unbeschreibliche Empfindung. Nach und nach fühlte sie sich bei ihrem stillen Musiciren hingezogen zu den Menschen, sie konnte im Anschauen von etwas Erhebendem alles Niedere vergessen. Endlich vereinigte sich ihr Herz und Verstand in dem Vorsatze: ich will des Schönen immer würdiger werden. Wie das Kind bei seinen Gebeten allmählig und immer mehr fühlt, was es sagt und zu wem es redet, so wuchs in *Emilien* das Bewusstsein: Kunst ist Religion, sie erhebt den Geist und drängt zur Besserung. Wer an der Musik nur die materielle Seite betrachten will, dachte sie jetzt so manchmal, muss sie für die niedrigste Kunst halten. Weil es Kindern schwieriger fällt, eine Anlage zum Zeichnen, ein rhythmisches Gedicht zu produciren, als eine Melodie nachzusingen, meint man, die Trivialität der Musik beweisen zu können. Es gibt auch wirklich Tonstücke, welche nur den Körper anregen. Aber die Musik als Kunst ist die vergeistigteste Muse, die lautgewordene Psyche, deren leicht fassliche Formen das Unfassbarste erfüllt. Das Wort ist Ausdruck des Gedankens; es entspringt dem Haupte wie Pallas — gerüstet, herrschergewaltig. Wie aber Aphrodite dem Meere, so entsteigt der Ton dem innersten Gemüthe, bezaubernd, einschmeichelnd, lockend, als vollendetste Verkörperung der Liebe. Nur Ein Auge nahm wahr, was in *Emilien* vorging. Nur Eine Seele, deren Fühlfäden wunderbar fein in die Innerlichkeit der Menschen drangen und ungemein sicher den rechten Punkt trafen, erkannte gerührt *Emiliens* veränderten Charakter.

Sophie W. hatte *Emilien* öfters bei sich gesehen, als diese für ihre Toilette auswählte und in Geschmack und Benehmen dieser Dame Anspruchslosigkeit, bescheidene Zurückhaltung wahrgenommen. Seitdem fabricirte die erfinderische *Sophie* allerlei neue Modèles und man zerriss sich bei ihr fast um die reizenden Emilienkragen und Emilienhütchen.

Immer aufmerksamer beobachtete *Sophie Emilien*. Sie wusste sich Gelegenheit zu verschaffen, unter Geschäftsvorwänden in die Wohnung der Einsamen zu gelangen. Als sie nun einst um einen Musikvortrag bat, sang *Emilie* mit schüchterner Stimme ein beliebtes Volkslied zu passender Begleitung so rührend, dass in *Sophien* ein schon längst entsprossener Lieblingsgedanke zur Reife kam. Mit Begeisterung sprach sie zu ihrem Bruder von *Emilien's* Vortrag und bat, er möge sich doch selbst einmal überzeugen. Dieser, jetzt immer sehr beschäftigt und im Vollgenusse seiner günstigen Stellung, wollte sich Anfangs gar nicht dazu bequemen. Aber *Sophie* zog an seinem Willen so lange, bis er sich fügte. Mit Vorsatz nahm er die unbedeutendsten Lieder mit, die er je geschrieben, stellte sich der überraschten *Emilie* mit Gleichmuth, Gewandtheit und der Miene eines ganz Fremden vor, indem er dieselbe ersuchte, Einiges von seinen Bagatellen zu prüfen. *Emilie* that es mit Beklommenheit. Aber wie erstaunte *W.* über ihren Vortrag. Gläubig und innig gab sie ihm wieder, was er gedacht und geschaffen. *W.* wäre zu einer andern Zeit schamroth geworden, jetzt besass er Beherrschung genug, das, was ihn frappirte, unter galanten Komplimenten zu verbergen. Als er aus *Emiliens* Zimmer trat, ärgerte er sich fast über den Eindruck, welcher in seinem Inneren geblieben, denn sein männlicher Stolz befürchtete hierin einen Rückfall in frühere Schwärmerei. Aber unaufhörlich sprach's in ihm: Wie gross hat sie die kleinen Lieder gemacht, wie schön weiss sie in etwas Unscheinbares Bedeutung zu bringen. Bei Gott, das ist Poesie! *Emilie* war ihrerseits wunderbar vom Accompagnement *W.*'s berührt worden. Er hatte

Digitized by Google

sich darin ihrem Vortrage so willig gefügt und denselben noch gesteigert. Sie begeisterte sich in dem Gedanken: gross ist der Künstler, welcher selbst im Untergeordneten erhebende Ideen offenbaren kann. Wie mächtig drängt dabei das Gefühl, im Gesange zu erreichen, wonach die Begleitung treibt. Es ist Einem gerade so, als könnte man einen recht heissen Wunsch erfüllen — ach, und wie beseligt das! Mit Freuden bemerkte *Sophie W.'s* Unruhe, *Emilien's* träumerisches Wesen und jauchzte im Stillen. Sie arbeitete immer weiter an ihrem Plane und Gott half gelingen. Wenn *Sophie* jetzt ihren Bruder recht schön phantasiren hörte, sagte sie jedes Mal: dies gilt doch nur der bescheidenen Künstlerin! Sie liess sich wenig von *W.'s* vorgeblichen Gleichgültigkeit imponiren. Als sie ihn einst in besonders gereizter Stimmung antraf, fasste sie sich ein Herz und sagte: Nimm Dir ein Weib! Theile Deine Gluth mit einem Wesen, das geläutert und geprüft, sich so schön in Dich findet, an Dich hingibt. Glaube mir, wie *Emilie* Deine Lieder verherrlicht, so empfindet ihre Seele Deinen Werth. Sie wird Dir immer nachstreben, wie die Erde der Sonne, wie die Pflanze dem Licht. Da ergab sich *W.* der schwesterlichen Bestimmung und gestand mit weicher Stimme, seine Liebe sei wiedergekehrt, aber geheiligt.

Bald feierte *Sophie* die Vereinigung zweier gleichgestimmter Seelen.

Emilie trug in ihren still häuslichen Beruf die Weihe der Kunst über. Fern von der Absicht, imponiren zu wollen, strebte sie nur nach Verschönerung und Beglückung. Sie nahm den Abglanz der Kunst in's gewöhnliche Leben mit und flocht himmlische Rosen ins irdische Dasein.

Der überwundene Standpunkt der Tonkunst.

Von *J. Schucht.*

Zweiter Artikel.

In Nr. 19 der Neuen Zeitschrift für Musik hat Herr *Brendel* in dem Artikel: „Fragen der Zeit" meinen kleinen Aufsatz — in Nr. 33 dieser Zeitung — zu berichtigen gesucht. Es wird mir daher wohl auch erlaubt sein, noch einige Worte über die grossen Missverständnisse zu sagen, in denen, seiner Ansicht nach, die konservative Partei, zu welcher er mich zählt, befangen ist.

Sonderbare Zeit! aus Missverständnissen werden die Berliner, Wiener und Pariser Barrikaden konstruirt, wurde auf die Bürger oder, wie die Aristokraten sagen, auf die Proletarier geschossen und gestochen, und aus Missverständniss vermögen wir die geistreichen Artikel in der Neuen Zeitschrift nicht zu verstehen und zu würdigen. Doch zu belachen oder zu bespötteln wäre es wahrlich nicht, wenn man, an logisches Denken gewöhnt, die Phrasen dieser Herren über den Fortschritt in der Kunst nicht verstehen kann. Aber das ist die Folge des subjektiven Geschwätzes über Objekte, von denen man keine oder doch nur sehr wenig Kenntniss und Erfahrung hat; denn wären die Herren *Brendel* und Konsorten wahrhaft eingeweiht in die Geheimnisse der Tonkunst, unmöglich könnten sie Maximen auf letztere anwenden wollen, die nur der Wissenschaft und der dadurch bedingten Kultur der Völker eigen sind.

Herr *Br.* sagt: die konservative Partei leugnet den Einfluss der Zeitbewegung auf die Kunst, sie betrachtet sie als ein abgeschlossenes, von den Stürmen der Zeit unberührtes Gebiet. Es scheint, als habe sich Herr *Br.* eine eigene, für Andere gar nicht existirende Partei geschaffen, ein Phantom seiner Phantasie, nach dem er nun seine Streiche führt. Denn noch nie sind meines Wissens solche Ansichten in der Allg. Musik. Zeitung ausgesprochen worden, wie sie Herr *Br.* in jenem Artikel anführt. Es ist Unwahrheit, zu sagen, dass wir uns jeder Bewegung entziehen wollten, dass wir die Kunst aus dem Gebiete des Lebens herausrückten, einsargten, dem Fortschritt entziehen wollten. Unwahrheit ist es, dass wir ihr den Beruf bestritten, Ausdruck grosser Entwickelungsepochen zu sein. Zeige uns Herr *Br.* einen Artikel in dieser Blätter auf, worin jene Ansichten ausgesprochen sind; so lange er dies nicht kann, sind seine Beschuldigungen in den Wind geredet. Denn Derjenige müsste wohl blind am Geiste sein, der in der Kunst keinen Fortschritt, keine Umgestaltung der Formen erblickte, wenn auch eben nicht in dem Lichte, wie der Redakteur der Neuen Zeitschrift.

Es ist also nur zu deduziren, worin, meiner Ansicht nach, denn eigentlich der wahre Fortschritt in der Tonkunst besteht. Zuerst bietet sich uns die technische Vervollkommnung der verschiedenen Instrumente dar, sowie auch die Erfindung ganz neuer, noch nicht gekannter; hierdurch wird es den Virtuosen möglich, einen noch höher erreichbaren Grad von Fertigkeit und künstlerischer Darstellung zu erlangen, und den Komponisten sind hierdurch die Mittel gegeben, wieder ganz andere Wirkungen, ganz neue und bisher noch ungekannte Effekte hervorzubringen. Dadurch sind uns aber die klassischen Werke früherer Meister nicht bedeutungslos und gleichgültig geworden; denn wie schon früher gesagt wurde, das wahrhaft Vollkommene in ihnen, das absolut Vernünftige, was auch zugleich das Schöne ist, das allein, was aus den innersten Tiefen der Seele gekommen, ergreift uns noch ebenso wunderbar, als das wahrhaft Vollkommene in den Produkten der Gegenwart. Dies beweisen uns die gelungensten Werke der Künstler aller Zeitepochen: denn die Symphonieen *Haydn's* und *Mozart's* mit ihren damals gekannten Instrumentalwirkungen gewähren uns noch denselben Hochgenuss als die Werke eines *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Gade*. Wer dieses nicht für wahr befindet, mag uns durch gründliche Argumentation vom Gegentheil überzeugen. Also ist es immer nur das absolut Geistige, welches die unsterbliche Seele des Kunstwerks ist, dasjenige, was nie altert im Leben, das Beharrende im tausendfachen Wechsel der Formen, das, was alle Menschengeister zu allen Zeiten tief ergriff und bewegt. Aber nur nicht die unerfreulichen Erscheinungen unserer Zeit, nicht Knalleffekte, geschraubte

Digitized by Google

Melodiengänge, bizarre Harmoniefolgen, so wie ohrenzerreissende Dissonanzen und wie all die Missgeburten des Zeitgeistes heissen mögen, die uns gewisse Leute für Originalität, für den einzig wahren Geist der Zeit anpreisen und ihn als Ideal aufstellen möchten.

Kommen wir nun zu den Formen der Kunstwerke, so ist oft gesagt worden, dass doch die neue Zeit hierin wahrhafte Riesenfortschritte gemacht hätte und dass schon *Beethoven* gegen *Haydn* und *Mozart* die Formen der Sonate und Symphonie bedeutend erweitert und vervollkommnet habe. Aber dies ist ein grosser Irrthum. Denn betrachten wir die Werke dieser Meister näher, so finden wir in ihnen als unumstössliche Wahrheit, dass dieser Inhalt nur eben diese Form und diese Form nur eben diesen Inhalt bedingt und hervorgerufen hat. Ein solches Werk lässt nichts zu wünschen übrig, jeder Takt, jede Note fliesst organisch dahin, dass man sich unmöglich eine andere Form zu diesem Inhalte denken kann; es steht vollkommen da wie ein Naturprodukt, ein Glied bedingt durch Wechselwirkung das andere. In philosophischer Sprache würde man etwa so deduciren: Es ist da, und wie es einmal da ist, so muss und kann es durchaus nicht anders da sein als eben nur wie es ist, weil es eben einmal ist.

Ein wirklicher naturgemässer Fortschritt in Hinsicht des Ideals kann nach den Werken *Mozart's* und *Beethoven's* gar nicht mehr erreicht werden, wohl aber ein Formenwechsel, ein Umgestalten der verschiedenen Arten von Formen. *Fortschritt, das heisst wahrhafte Vervollkommnung, war nur noch damals möglich, als sich das System der Tonarten und der dadurch bedingten Harmonie noch nicht in der vollendet naturgemässen Weise entwickelt hatte, wie wir es jetzt besitzen.* — Ganz so verhält es sich auch in den andern Künsten. So hatten z. B. die Griechen nach der Ausbildung ihrer Sprache, in ihrem Homer, Sophokles und Euripides das höchste Ideal in der Dichtkunst erreicht; es war also von nun an auch hier ein wirklicher Fortschritt gar nicht mehr möglich, d. h. die treue Uebereinstimmung von Form und Inhalt, so wie die naturgemässe Darstellung der Seelenzustände, wodurch ihre Werke unübertrefflich und unsterblich sind, konnte nicht noch höher gesteigert werden, auch sie gleichen den Naturprodukten, absolut vollkommen stehen sie da als Muster für ewige Zeiten. Es war also auch hier nur noch ein Wechsel der Formen, ein Umgestalten derselben möglich, welches zwar dem Hellenenthume wegen des zu frühen Untergangs nicht vergönnt war, wohl aber durch das Germanenthum realisirt worden ist. So haben die Werke des Mittelalters und die der Neuzeit ganz andere Formen, als die der Griechen, und doch sind sie uns in ihrer nun einmal vorhandenen Gestaltung höchst lieb und werth und man weiss, mit welcher Liebe und Begeisterung neuere Dichter sich in ihnen versuchten.

Betrachten wir nun den Inhalt oder den Geist, der das Kunstwerk beleben soll; ich las darüber oft von einem Geiste der Neuzeit, der das musikalische Kunstwerk beseelen sollte; es wollte mir gar nicht einleuchten, was denn eigentlich damit gemeint sei, bis ich eben jetzt zu meinem grössten Erstaunen in oben genanntem Artikel der Neuen Zeitschrift Folgendes als Erklärung darüber fand:

„Wer von dem Standpunkte alten aristokratischen Empfindens aus komponirt etc." Ferner: „Betrachtet einmal den Inhalt der Werke der Künstler der Gegenwart, fragt, welcher Zeitrichtung dieselbe angehört, fragt, ob demokratische Gesinnung darin zur Erscheinung gekommen ist, und die Antwort kann nicht zweifelhaft sein." — Ich traute meinen Augen kaum und doch stand es gedruckt da, gedruckt in der Neuen Zeitschrift für Musik!! Also musikalische Kunstwerke sollen aristokratische und demokratische Gesinnungen auszusprechen vermögen!? Wer würde es wohl glauben, dass so etwas von Männern behauptet worden wäre, die sich für allein berechtigt halten, Lob und Tadel über andere Künstler gnädig auszusprechen. Hört! hört! nach Herrn *Brendel's* Ansicht haben die Aristokraten ein eigenes Sensorium, empfinden ganz anders als die Demokraten. Noch mehr, Herr *Br.* hört aus den Symphonieen und Sonaten heraus, ob aristokratische oder demokratische Gesinnung ihr Inhalt ist. Also deshalb gehören die Werke *Beethoven's*, *Spohr's* und *Mendelssohn's* zu dem nun völlig überwundenen Standpunkte, weil sie aristokratischer Geist beseelt! Das ist mir freilich so etwas unerhört Neues, dass ich es noch gar nicht zu fassen vermag. Gehört vielleicht ein ganz besonderes Organ dazu, was nicht Jedermann von der Natur verliehen ist, um die aristokratische und demokratische Gesinnung und Empfindung älterer und neuerer Komponisten aus ihren Werken zu erforschen, etwa ein Organ, wie es die ehemalige Naturphilosophie verlangte, um ihr System verstehen zu können? Möge doch ja Herr *Br.* die Gewogenheit haben und uns dies etwas deutlicher deduciren, so wie auch diejenigen Werke der Neuzeit ausdrücklich nennen, in denen die Volksgesinnung der Gegenwart enthalten ist, und sich nicht wieder dahinter verstecken, dass sie schon oft genug genannt worden wären; die Mühe ist ja gar nicht so gross, auch einmal einige Namen zu nennen. Oder möge Herr *Brendel* nur *vier aristokratische* und *vier demokratische* Takte als Beispiele neben einander stellen. Das ist doch wahrlich nicht zu viel verlangt. Dadurch kann er gleich alle Missverständnisse beseitigen. Denn wenn es aristokratische und demokratische Musikalien gibt, so muss es auch aristokratische und demokratische einzelne Gedanken darin geben. Nicht? — Aber freilich lassen sich allgemeine Phrasen leichter hinschreiben, als bestimmte Beispiele dazu geben.

Herr *Br.* beschuldigt mich des Missverständnisses über das Wort überwundener Standpunkt. Möchte es ihm selbst doch einmal gefallen, recht besonnen nachzudenken, damit er endlich zur Einsicht gelangte, dass er sich in einem gar zu grossen Missverständnisse befindet, indem er die Kunstperioden parallel der Wissenschaft klassificiren will und dadurch in solche Ungereimtheiten fällt, die ihn bei der Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde in ein höchst komisches Licht stellen. Wo geht wohl aus meinem Aufsatze hervor, dass ich darunter etwas für Ungiltigerklärtes, Beseitigtes, Ver-

Digitized by Google

älteres verstanden hätte? möge er nur den Sinn jenes Artikels richtig auffassen und er wird gewiss finden, dass ich das Wort ganz richtig verstanden und gebraucht habe, aber natürlich in dem Sinne, wie es durch die neuere Philosophie begründet worden ist.

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Oktoberbericht.) Seitdem Herr *Pischeck* Hamburg verlassen, ist die hiesige Oper wieder auf ihre eigenen Kräfte beschränkt. *Pischeck* beendigte sein erfolgreiches Gastspiel am 10., wo er in der von den meisten Gesangessolabilitäten kultivirten, dem jetzigen Geschmacke des Publikums so zusagenden Weise als theatralischer Proteus in vier an Gehalt und Form verschiedenen Opernfragmenten auftrat. *Spohr*'s Faust, die zwei ersten Akte, der zweite Akt aus *Donizetti*'s Lucrezia Borgia, ein Duett aus den Puritanern von *Bellini* und das Zarenlied aus *Lortzing*'s Zaar und Zimmermann wurden der Reihe nach von dem scheidenden Gaste uns vorgeführt und mit demselben jubelnden Beifalle, welcher der stetige Begleiter fast aller seiner übrigen Leistungen war, von dem gedrängt vollen Hause aufgenommen.

Was wir bereits früher über diesen Sänger gesagt, können wir hier nur wiederholend bestätigen. Als Liedersänger, überhaupt im lyrischen Gesange, ist *Pischeck* ohne Nebenbuhler und darf den Rang als ersten der deutschen, vielleicht europäischen Sänger unbedingt beanspruchen. Sein Organ besitzt eine ausgezeichnete Biegsamkeit, einen seelenvollen, der tiefsten Innigkeit des Ausdrucks entsprechenden Schmelz, wodurch er unwiderstehlich dem Ohre des lauschenden Zuhörers sich einschmeichelt, es bestrickt, so dass dieser selbst kleinere Stimmmängel, wie z. B. die nicht mehr überall sich gleichbleibende Frische, gern unbeachtet lässt. Nebenbei kann Herr *Pischeck* eines besonderen, nur wenigen Sängern in dem Grade eigenen Vorzugs sich rühmen, der grössten Deutlichkeit der Aussprache, die in allen Nuancen nichts zu wünschen übrig lässt. Stünde das Spiel dieses Sängers mit seiner Gesangsweise auf gleicher Höhe, er wäre als Opernkünstler im elegischen und lyrischen Genre wahrhaft unübertrefflich. Das heroische Fach übrigens ist der künstlerischen Individualität *Pischeck*'s bei Weitem weniger zusagend, und alle dahin einschlagenden, von ihm vorgeführten Partieen können nur als ein seinen anderweitigen eminenten Leistungen untergeordneter Theil angesehen werden. Zeugniss für diese Behauptung geben seine Vorführungen als Faust, Zampa, Don Juan u. a., in welchen er die an diese zu stellenden Ansprüche keineswegs in dem Maasse zu befriedigen im Stande war, wie eine in allen Stücken vollendete Kunstproduktion dieser Art es unumgänglich erfordert. Wo dagegen, wie z. B. im Belisario, im Nabucodonosor u. a., Eigenthümlichkeit und Beschaffenheit der Rolle auch dem elegischen Elemente einen Platz einräumen, weiss er diesen sofort einzunehmen und in ausgezeichneter Weise zu behaupten.

Einzelne Operndarstellungen anlangend, so wurde am 4. Oktober *Donizetti*'s Belisario zum Besten des Herrn Kapellmeisters *Krebs* gegeben. Herr *Pischeck* sang die Titelrolle. Die Effektstellen der Oper fanden abseiten sämmtlicher Darstellenden wackere Berücksichtigung; so war namentlich gleich das erste Recitativ ohne Instrumentalbegleitung von äusserst gelungener Wirkung; eben so die Scene des zweiten Aktes mit Irene, welche letztere in Fräulein *Nerr* nicht allein eine höchst entsprechende, sondern auch dem Gaste gegenüber in wirklich ausgezeichneter Weise ihre Repräsentantin fand. Unser Tenor, Herr *Ditt*, effektuirte durch den kräftigen Vortrag des famosen „Trema Bisanzio", und Fräulein *Michalesi* wusste als Antonina sich namentlich im dritten Akte Geltung zu verschaffen, was um so mehr berücksichtigt zu werden verdient, als die Partie zum ersten Male von ihr gegeben wurde. Hinsichtlich des übrigen Theiles dieser Operndarstellung ist nichts Besonderes zu sagen, schon deshalb nicht, weil die Musik selbst, ausser einigen Paradepferden für die Sänger, nichts Erhebliches enthält, nichts, was Letztere im Allgemeinen zu bedeutenderen Kraftanstrengungen ermuntern könnte; im Gegentheil findet sich des Flachen und Trivialen der verwerflichsten Art gerade eben so viel darin, wie in fast allen *Donizetti*'schen Opern. Die nach dem Stücke folgende Ouverture zu Nabucodonosor wurde vom Orchester trefflich ausgeführt, und zum Schlusse sang Herr *Pischeck* noch mehrere der durch seinen meisterhaften Vortrag so beliebt gewordenen Lieder.

Von den übrigen Opernreprisen mag noch der Darstellung von *Mozart*'s Hochzeit des Figaro Erwähnung gethan werden, namentlich der ausgezeichneten Leistung halber, welche Fräulein *Babnigg* als Susanne uns vorführte. Partieen dieser Art sind es hauptsächlich, in welchen die Fähigkeiten der eben genannten Sängerin sich auf's Glänzendste entfalten können und um so vollständigere Anerkennung erheischen, je mehr sie sich vor dem „Zu viel des Guten", wir meinen vor Uebertreibungen und Ueberladungen in der Koloratur, in Acht zu nehmen weiss. Es ist noch nicht gar zu lange her, dass Fräul. *Babnigg* in diesem Punkte anderer Meinung zu sein schien und sich sogar an den *Mozart* wagte. Der lässt sich nun aber einmal nicht verzieren oder verschnörkeln. Entweder wie er ist, oder gar nicht! Bei den modernen Italienern und Franzosen ist's freilich ein ander Ding, da pflegt der Komponist oft genug selbst den Sänger darauf anzuweisen, seinen und des Publikums Geschmack auf die Probe zu stellen so viel er will und vermag oder so lange letzteres es auszuhalten Lust hat. — Fräulein *Michalesi* konnte sich als Gräfin keine rechte Geltung verschaffen, ihre Stimme war fatigoirt. Es ist eine eigenthümliche, häufig vorkommende Caprice der Künstler, Fähigkeiten und Leistungen, durch welche sie excelliren, so zu sagen als sich von selbst verstehend zu betrachten, dagegen aber in Dingen anderer Art, zu denen sie das Zeug nicht besitzen, durchaus glänzen zu wollen. Se-

Digitized by Google

kenne ich einen Klavierspieler, so wacker, wie deren wenige anzutreffen sind, dessen Vorträge überall sich des reichsten Beifalls zu erfreuen hatten und ihm Ruhm und Geld die Fülle einbrachten. Der Mann hatte sich nichtsdestoweniger in den Kopf gesetzt, ein ausgezeichneter Violinist sein zu können, und quälte nun und plagte, wo er nur immer ankommen konnte, Hörer und Mitspielende mit seiner Streichschachtel auf die entsetzlichste Weise. Aehnlich Fräul. *Michalesi*. Was zwingt diese, mit einer wunderschönen tiefen Stimme begabte Künstlerin, sich an Partieen zu wagen, die ihrer Stimmlage durchaus nicht angemessen sind, die sich nur für hohen Sopran eignen? Dem Zuhörer kann es nicht wohl thun, ein im Grunde doch nur vergebliches Haschen und Abmühen mit ansehen und anhören zu müssen, und die Sängerin selbst geräth dabei in Gefahr, sich, ohne irgend einen Ersatz, ihr Organ geradeswegs zu ruiniren. Fräul. *Michalesi* würde daher am Besten thun, alle jene Partieen, die, wie z. B. Donna Anna u. a., die sich nicht für ihre Stimmlage eignen, zu ihrem eignen und nebenbei auch zu der Zuhörer Vortheil, gänzlich aufzugeben. Sie würde nichts dabei verlieren, im Gegentheil nur gewinnen können, da sie noch ausserdem, sowohl was Mittel als Kunstbildung anlangt, im Besitze eines tüchtigen Fonds sich befindet. — Des Herrn *Dalle Aste* Figaro ist eine seiner besten Partieen. Die Inhaber der übrigen Rollen thaten ihr Bestes. Mit den Chören aber haperte es gewaltig.

Am 19. Oktober ging zum ersten Male Prinz Eugen, der edle Ritter, dreiaktige Oper von *G. Schmidt* in Szene. Eine ansprechende Novität, reich an gefälligen Melodieen, wacker gehalten und gearbeitet. Das Werk, eigentlich eine sogenannte Spieloper, hält sich auf gleiche Weise frei von Affektation und Schwulst, wie von fadem, nichtssagendem Tongewimmer, ist überall fasslich und verständlich, und in den Rhythmen findet sich Leben und Bewegung. Nur bleibt der Komponist im Style nicht immer sich konsequent, der zuweilen an französische Manier erinnert. Mehrere Einzelnheiten sind sehr ausgezeichnet, so z. B. das Trinklied des Wachtmeisters, nebst manchen anderen schönen Stellen. Die Ausführung war lobenswerth. Die Partie der Engelliese wurde durch Fräulein *Babnigg* gegeben, die mit gewohnter Virtuosität und Anmuth sang und spielte. Die Rolle des Konrad, die interessanteste und spannendste des ganzen Stückes, wurde von ihrem Inhaber, Herrn *Ditt*, mit besonderer Vorzüglichkeit dargestellt. Die Lieder des Konrad gehören zu dem Interessantesten, was die Oper bietet, und bewirkten durch den herrlichen innigen Vortrag des Sängers einen ebenso überraschenden als nachhaltigen Eindruck. Den Wachtmeister Venus sang Herr *Clement* mit seiner kräftigen klangvollen Stimme sehr brav. Prinz Eugen, eine blosse Repräsentationsrolle, war in den Händen des Herrn *Bost*, eine gute gravitätisch-martialische Figur. Lamarque wurde durch Herrn *Becker*, der Kastellan durch Herrn *Gloy*, Hurzbau durch Herrn *Thomas* gegeben. Weshalb man den Schluss der Oper verändert und dem Prinzen Eugen noch ein Lied von *Krebs* in den Mund gelegt hat, wissen wir nicht zu sagen. Durch die darin ausgesprochene fade Appellation an den deutschen Patriotismus konnte der Eindruck natürlich nicht gewinnen, wurde vielmehr ziemlich herabgedrückt.

Prinz Eugen ist zweimal rasch hinter einander gegeben worden. Eine dritte, bereits angesetzt gewesene Aufführung musste eingetretener Unpässlichkeit des Herrn *Ditt* halber verschoben werden.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, 1848. — Siebentes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 16. November. — Ouverture (die Hebriden) von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus der Schöpfung von *J. Haydn*, gesungen von Fräulein *Karoline Mayer*. — Concert für Pianoforte mit Orchester von *L. van Beethoven* (Cmoll), vorgetragen von Fräulein *Marie Wieck* aus Dresden. — Erstes Finale aus der Oper Oberon von *C. M. v. Weber*. Rezia, Fräulein *Mayer*, Fatime, Fräulein *Stark*. — Scherzo für Pianoforte solo von *F. Chopin* (Bmoll), vorgetragen von Fräulein *Marie Wieck*. — Die Weihe der Töne, Gedicht von *C. Pfeifer*, in Form einer Symphonie komponirt von *L. Spohr*.

Wenn man die Programme, nicht blos der Leipziger, sondern aller Concerte, in allen musikalischen Ländern, eine Reihe von Jahren hindurch vergleichend betrachtet, so muss vor Allem die öftere Wiederkehr derselben Symphonieen auffallen. Den Direktionen darüber einen Vorwurf zu machen, wäre eben so gerecht, als etwa die Gärtner zu schelten, dass die Aloe alle hundert Jahre nur einmal blüht. Es werden, in Leipzig wenigstens, ziemlich jedes Jahr neue Versuche in dieser Gattung vorgeführt, allein wenige davon halten sich. Der Einlass wird dem Genie nicht versagt. Wenn es dessenungeachtet ausbleibt, wer kann dafür? Zählt man die Symphonieen zusammen, die der Gegenwart vollkommen genügen, über ein paar Dutzend wird kaum hinauszukommen sein. Der Genius der Tonkunst hat sich mit der Schöpfung und ausserordentlichen Ausbildung dieser Kunstgattung eine schwere Last aufgebürdet, und die Ansprüche daran so gesteigert, dass er nun sich selbst äusserst selten nur noch befriedigen kann. — An ein musikalisches Genie, welches das Repertoir in dieser Hinsicht bereichern könnte, will man, wie fast überall, so auch in Leipzig, noch nicht glauben — an *Berlioz*. Vielleicht gelingt es mir, in meinem letzten Fortschrittsartikel darzuthun, dass der Franzose über unsere Zeit, aber nicht über die Kunst hinaus geschritten ist; es wäre schön, wenn Leipzig, das schon für so manchen Tonkünstler mit glücklichem Erfolg gekämpft hat, — ich erinnere nur an *Franz Schubert* als Instrumentalkomponisten — auch jenem noch so sehr verkannten Tongeiste sein Recht zu gewähren versuchte. —

Eine Bemerkung anderer Art kam mir heute noch bei der Aufführung der Hebriden-Ouverture. Mir will nämlich scheinen, als liessen sich zuweilen jenem Pia-

zusammen vermissen, das aus dem Forte bis hart an die Grenze des Nichts verduftet, oder bei seinem Eintritt unmerklich wie aus dem Nichts hervorquillt. Diese unübertreffliche Nuancirungskunst unseres Orchesters, ein Geschenk und Vermächtniss *Mendelssohn's*, — möge darüber gewacht werden, dass sie nichts von ihrer errungenen Vollkommenheit verliere.

Fräulein *Mayer* sang die Arie aus der Schöpfung sowohl als die aus Oberon mit all' den Vorzügen, die vor kurzem erst an ihr gerühmt worden. Wollte sie etwas mehr Sorgsamkeit auf die Aussprache verwenden, und intonirte sie nicht zuweilen ein wenig zu hoch, es bliebe nichts zu wünschen übrig. Fräulein *Stark* führte ihre kleine Partie im Duett zur Zufriedenheit aus. Die Wahl des ersten Finale aus Oberon ist übrigens wohl keine besonders vortheilhafte zu nennen, da die Oper sehr oft auf der hiesigen Bühne gegeben wird. Sollen Stücke aus Opern vorgeführt werden, so hätten sich noch unschuldig zurückgesetzte, oder hübsch nicht — aber musikalisch wirksame genug dazu an.

Fräulein *Marie Wieck*, sechzehn Jahre alt, zeigte sich als würdige Schwester der Frau *Klara Schumann*. Ihr Anschlag ist nett, hell und sauber. Das Concert von *Beethoven* und das Scherzo von *Chopin* verlangen zwar noch nicht den Gipfel der heutigen ungeheueren Klaviervirtuosität, aber der durchgehends überaus sichere Vortrag beider Kompositionen bewies, dass die junge Künstlerin bereits eine tüchtige Stufe erstiegen. Besonders wohl that dem Ohre der seltenere Gebrauch des Pedals, dieser verruchten Erfindung, die den brausenden Sturmwind heraufbeschwört, in welchem die hellen Glockenstimmen der Töne jammernd verschwinden. Eine zweite gute Eigenschaft ist die äussere Ruhe. Fräulein *Wieck* sitzt zwar nicht da wie ein Marmorbild, kalt und unerregt, — ihr Spiel zeigt schon, dass die Knospen des Gefühls sich entfalten, — aber sie wogt nicht vor und rückwärts, wie ein Bäumchen, das ununterbrochen gegen den Andrang des Windes zu kämpfen hat. Die junge Virtuosin erhielt nach jedem Satze rauschenden Beifall.

Manchester, den 15. Oktober 1848. Wenn ich bereits in meinem vorigen Briefe von dem Interesse sprach, welches die Bewohner Manchester's an der Tonkunst nehmen, so habe ich heute noch zu bemerken, dass sie sich nicht etwa auf denjenigen Theil der Musik beschränken, wodurch man sich mehr oder weniger Vergnügen und Zerstreuungen verschafft. Sie betrachten den Nutzen der Tonkunst aus einem höheren Gesichtspunkte, und Dank sei es der Energie, der Ueberlegenheit *Mainzer's*, sie haben begriffen, wie wichtig es ist, die Musik in den ersten Unterricht der Kinder aufzunehmen. Von allen Seiten beeifert man sich, Gesangklassen zu errichten. Las ich die Berichte über den ausserordentlichen Erfolg, den die Lehrmethode *Mainzer's* hervorbringt, so musste ich gewöhnlich diese Begeisterung jenem Reize bei, der sich an die Neuheit der Erscheinung knüpft, oder auch den persönlichen Eigenschaften dieses Mannes, dessen Geist und Erfahrung in der That den Massen imponirt. Als ich aber seinen Lehrgang mit fortgesetzter Aufmerksamkeit verfolgte, sah ich, dass es vielmehr seine ausgezeichnete, wahrhaft erstaunliche Resultate erzeugende Methode ist, der man das so grosse Interesse dafür zuzuschreiben hat.

Worin besteht nun sein Geheimniss? wie fängt er es an, das zu lehren, was tausend Lehrer ihren Schülern beibringen, ohne doch deshalb berühmt zu werden? welches sind die wirklichen Vorzüge seiner Methode vor so vielen anderen?

Die Antwort auf diese Fragen ist nicht schwer, wenn man *Mainzer* mitten in seinem Wirken selbst gesehen hat.

Wird nicht im Allgemeinen der musikalische Elementarunterricht jungen Leuten anvertraut, die ihre Laufbahn eben erst beginnen und die man blos wegen des geringeren Gehaltes annimmt, mit dem sie sich zufrieden stellen lassen? Oder vielmehr, ist nicht in den meisten Fällen die intellektuelle, allgemeine wissenschaftliche Erziehung der Musiker, selbst guter Musiker vollkommen vernachlässigt?

Was thut nun *Mainzer*? Als ein ebensowohl durch seinen Geist, seine wissenschaftlichen Forschungen und Werke, wie durch musikalische Kenntnisse und kritisches Talent ausgezeichneter Mann gibt er seinem Unterricht eine Bedeutung, welche die gewöhnlichen Lehrer für unnütz halten, weil sie die Mittel dazu nicht kennen. *Mainzer* behandelt seine Musikstunden wie ein Mann, der nicht blos Gesangfertigkeit beibringen will, sondern auch den Werth der Kunst und ihres Lehrers in den Augen der Schüler zu heben strebt.

Anstatt die Zöglinge dadurch, dass er ihnen die Töne, die Tonleitern u. s. w. einpfropft, zu ermüden, schreitet er ohne Weiteres in die Praxis hinein und lässt sie blos drei Noten singen: *G*, *A*, *H*. Die Schüler empfinden sogleich Vergnügen, statt des in der Regel bei anderen Lehrern sich kundgebenden Widerwillens, denn wer fühlt nicht, dass diese drei Töne, von vierzig Stimmen gesungen und auf dem Pianoforte oder der Orgel mit vollen Akkorden begleitet, schon eine wahrhaft musikalische Wirkung hervorbringen?

Auf diese Weise ist es leicht, den Takt, die Geltung der Noten, die Pausen u. s. w. begreiflich zu machen, und ich bin Zeuge gewesen, wie es *Mainzer* gelang, das Alles in einer einzigen Lehrstunde beizubringen, so dass am Ende derselben die Schüler *Rousseau's* bekanntes Lied in drei Tönen richtig zu den Worten sangen.

Ist wohl ein solches Resultat anderwärts in einer einzigen Unterrichtsstunde erlangt worden? Wer von uns erinnert sich nicht mit Schmerz der ersten Solfeggirstunden? *Mainzer's* Zöglinge hingegen erwarten ihre Stunde mit Ungeduld; er muss sie also anziehend zu machen wissen, indem er die Kunst, die er lehrt, durch edle und ergreifende Worte zu heben weiss, er muss es verstehen, diesen Augenblicken durch die praktische Methode Reiz zu verleihen, indem er über alles Trockene in den Anfangsgründen hinweggeht und nur bei denjenigen Dingen verweilt, die gerade im Stande

Digitized by Google

und, die Zöglinge durch ihre eigenen Fortschritte zu fördern zu stellen.

Das ist *Mainzer's* Geheimniss. Der ausgezeichnete Mann, der auf der Lehrkanzel einer Hochschule eben so sehr am rechten Platze wäre, wie er es in den Zeitschriften durch seine erleuchtete Kritik gewesen ist — dieser Mann verschmäht es nicht, sogenannten Elementarunterricht zu geben, und verwendet dabei ebenso viel Talent und Beredsamkeit, als er es für einen philosophischen Lehrgang nur immer thun könnte. In der That, *Mainzer's* Unterricht hat seine philosophische und moralische Bedeutung. Was er seinen Schülern sagt, bezieht sich nicht blos auf die Musik, sondern auch auf ihre Gefühle im Allgemeinen, auf die Intelligenz, auf das Gemüth ebenso wie auf den Geist. Das ist der ächte Volkslehrer, der einen moralischen Einfluss auszuüben vermag, und darin liegt die Bedeutung, die er sich, den anderen Gesanglehrern gegenüber, zu sichern weiss: daher die Begeisterung, welche er seinen Schülern und deren Angehörigen einflösst.

Ich habe diese nach Verlauf von vierzehn Tagen hervorgebrachten Erfolge mit angesehen, und ich begreife jetzt den Eifer der Manchesterer, *Mainzer* ganz für ihre Stadt zu gewinnen, während die Bewohner von Edinburg ihn ebenso lebhaft an sich zu fesseln wünschen.

Heinrich Panofka.

(Aus der Revue et Gazette musicale de Paris.)

RECENSION.

Albert Methfessel, Erinnerung an das Sängerfest in Lübeck vom 26. bis 29. Juni 1847, von *Emanuel Geibel*, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen oder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Lübeck, bei *F. W. Kaibel.* Preis 8 gGr.

Bei dem vorjährigen grossen norddeutschen Gesangfeste zu Lübeck wurden die Sänger auf einer Lustfahrt nach Travemünde von den Lübecker Waisenkindern in rührender Weise begrüsst, in Folge dessen stellte *Methfessel*, einer der Dirigenten des Festes, den Antrag, ein Lied zu komponiren, dessen Ertrag zu einem Feste für jene Waisen verwendet werden sollte. In Zeit von einer Stunde waren an tausend Unterzeichnungen zusammen. Später traten noch mehr Unterzeichner hinzu und so ist jetzt eine Summe aufgebracht, deren Zinsenertrag die jährliche Wiederkehr des Festes sichert. Die Verwaltung des Stiftungsfonds hat einer der Vorsteher des Lübecker Waisenhauses, Herr *J. A. Hennung*, übernommen. (Vergl. übrigens den vorigen Jahrgang der Allgem. Mus. Ztg., S. 542.)

Das obige Lied liegt uns hier gedruckt vor. Das innige Gedicht des liebenswürdigen *Geibel* ist innig empfunden in den Tönen wiedergegeben, wenn auch die letzteren nicht gerade in die Tiefen des Gemüthes hinabsteigen. Die Wirkung des Ganzen in der Quartettform ist offenbar stärker, als in der einfachen Liedform, auch hat der Komponist es zunächst in jener geschrieben. Um auch hier der Textwiederholungen zu erwähnen, so können wir die Wiederholung der Worte „der Schall in's Ohr mir schlägt" in keiner Weise billigen; dagegen ist das wiederholte Schlusswort „All überall" und „Schlafet in Ruh" ganz am Platze und gibt der Komposition einen guten Abschluss. — Als willkommene Beigabe trägt das Titelblatt noch eine hübsche Abbildung der zu dem erwähnten Gesangfeste in Lübeck errichteten geräumigen Festhalle. *Fr. S.*

BIOGRAPHISCHES.

Der dänische Komponist *Siegfried Saloman* ist im Jahre 1818 zu Tondern geboren. Sein Vater, ein Kaufmann, bestimmte ihn Anfangs zum Violinspieler, und der Knabe trat auch bereits in seinem zwölften Jahre öffentlich als Virtuose auf; sein erster Lehrer war *Christian Selmer*. Mit dem dreizehnten Jahre kam er nach Kopenhagen, wo er den Unterricht von *Sahlgreen*, *Fröhlich*, *Paulli*, dann von *Berggreen*, *Wexschall*, *Hartmann* genoss. Mittlerweile waren seine Eltern in bedrängte Umstände gerathen, und der junge *Siegfried* musste sich durch Stundengeben und Notenabschreiben ernähren. Später nahmen sich *Weyse* und *Siboni* seiner an und durch ihre Verwendung erhielt er 1838 ein dreyjähriges Reisestipendium von der Regierung. Zuerst ging er nach Berlin, dann nach Dessau, wo er unter *Friedrich Schneider* studirte und auch im Orchester als erster Geiger mitwirkte. 1841 begab er sich nach Dresden, wo *Lipinski* ihn unterrichtete. Während dieser Reisen erschienen neun Hefte Liedersammlungen von ihm im Stiche. 1843 kehrte er nach Dänemark zurück, hielt in Kopenhagen Vorlesungen über die Theorie der Musik und schrieb seine Opern: Tordenskiold, die Herzensprobe, das diamantene Kreuz. 1847 ging er wieder nach Berlin, wo auch, wie wir meldeten, seine zuletzt erwähnte Oper unlängst aufgeführt worden ist.

FEUILLETON.

Am 14. November d. J. feierte *Daniel Sigismund Siegel*, Organist an der Haupt- und Bergkirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge, sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum.

Am 30. Oktober wurde im Musikverein zu Darmstadt aufgeführt: „Die Hermannsschlacht", *Poem* in zwei Abtheilungen von *G. Logau*, Musik von *K. A. Mangold* — eine dramatische Komposition für's Concert, ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium. Die Hauptpartieen hatten ausser Mitgliedern des Musikvereins (Dilettanten) die Herren *Cramolini* und *Reichel*. Die Musik erntete allgemeinen Beifall, und bald nach der Aufführung wurde der Komponist zum „grossherzoglichen Hofmusikdirektor" ernannt.

Joseph Gung'l war mit seinem Musikcorps in Southampton eingetroffen und hatte daselbst ein Concert gegeben. Am 21. Oktober hatte er von da seine Reise nach Newyork fortgesetzt.

Google

Am 14. November starb zu München der grosse Bildhauer *Ludwig Michael Schwanthaler*, geboren 1802. Unter seinen zahlreichen Meisterwerken nennen wir hier die Statuen *Mozart's* in Salzburg und *Gluck's* in München.

Die Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig wird einer durchgreifenden Reparatur unterworfen und es ist die letztere dem rühmlich bekannten Orgelbaumeister *Mende* übertragen worden. Die Stadtverordneten haben die nöthige Summe (früherer Anschlag 3081 Thlr., jetzt herabgesetzt auf 3400 Thlr.) bereits verwilligt.

Zum Besten der Hinterlassenen des am 9. November in Wien standrechtlich hingerichteten Reichstagsabgeordneten *Robert Blum* wird nächstens in Leipzig ein grosses Concert stattfinden. Ein vorläufiges wurde bereits am 21. d. M. gegeben.

Von dem dänischen Hofkapellmeister *Franz Gläser* (bekanntlich früher Musikdirektor in Wien, dann am königstädter Theater zu Berlin, Verfasser der weiland nicht unbeliebten Oper „Des Adlers Horst") wird in Kopenhagen nächstens eine neue Oper unter dem Titel „Die Hochzeit am Comersee" aufgeführt. Das Buch dazu ist von dem bekannten dänischen Dichter *H. C. Andersen*.

Die Musikgesellschaft Orpheus in Frankfurt a. M. hat ein Concert zum Besten der Hinterbliebenen der Wiener Opfer gegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **N. Simrock** in Bonn sind erschienen:

Beethoven, L. v., Fidelio vollst. Partitur. Neue Ausg. 80 Francs.

Brunner, C. T., Op. 114. Divertissement über Motive a. d. Oper: Prinz Eugen, der edle Ritter von *G. Schmidt* f. Pfte. 4 Fr. 50 Ct.

Cramer, H., Op. 40. Les fleurs de l'Opéra. 3 Divert. s. d. motifs favoris de l'Opéra: Elisir d'amore p. Piano. Nº 1. 2. 3. à 1 Fr. 40 Ct.

— — Op. 52. Schleswig-Holstein meerumschlungen. Charakteristisches Tonstück f. d. Pfte. 1 Fr. 50 Ct.

Czerny, Ch., Souvenir de *J. Lind* p. Piano. Nº 1. Schwed. Lied. Nº 2. Schwed. Lied. Nº 3. Regimentstochter. Nº 4. Lucrezia Borgia. Nº 5. Beatrice di Tenda. Nº 6. Dänische Lieder à 1 Fr.

— — Dieselben f. 4 Hände. Nº 1—6. à 1 Fr. 90 Ct.

— — Les 3 soeurs. Nº 10. Cantique von *Händel* a. d. Messias, für 6 Hände. 2 Fr.

— — dito Nº 11. Chor a. d. Messias: „Denn es ist uns", für 6 Hände. 2 Fr.

Dressler, W., Op. 6. Louisen-Polka und Huldigungs-Mazurka f. d. Pfte. 1 Fr. 50 Ct.

Eppner, F. W., Souvenir de Tharand. 9 feuillets d'album p. Piano. 4 Fr. 50 Ct.

Kufferath, F., Op. 8. Etudes p. Piano Nº 2, einzeln 1 Fr. 75 Ct.

Mendelssohn Bartholdy, F., Oratorium Elias, vollst. f. 4 Hände (ohne Text). 22 Fr.

— — Oratorium Elias, vollst. f. Pfte. solo (ohne Text). 15 Fr.

— — Op. 68. Festgesang an die Künstler, nach *Schiller's* Gedicht, für d. Männerchor und gewöhnliches Orchester (2 Viol., Alt, Cello und Bass, 2 Fl., 2 Klar., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corni, 2 Tromba, Tromb., Bass und Timpani). 8 Fr.

— — Dasselbe in Partitur f. gew. Orchester. 7 Fr. 50 Ct.

— — Duett mit Chor für Sopran und Tenor a. d. Psalm: Non nobis Domine. Op. 31. Nº 2. Israel hofft auf dich. 1 Fr. 70 Ct.

— — Arie f. Bass aus dems. Psalm Nº 3. Er segnet Euch. 65 Ct.

— — Deutsches Volkslied (aus den Liedern ohne W. 4. Heft) für eine Singstimme mit Pfte. 1 Fr.

Mozart, W. A., Don Juan. Grosse Oper f. d. Pfte. allein ohne Text. 6 Fr.

— — Die Zauberflöte dito ohne Text. 6 Fr.

Tonleiter für Ophicleide. 50 Ct.

Bei **E. A. Zumsteeg** in Stuttgart sind erschienen:

Melodieen aus *Beethoven's* Sonaten und Symphonieen zu Liedern für Sopran oder Tenor mit Pianoforte eingerichtet von *Fr. Silcher*. Drei Hefte à 12½ Ngr.

Ein sehr interessanter Aufsatz im „Morgenblatt" und in den „Signalen" macht jede weitere Anpreisung überflüssig. —

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Tarantelle
pour le Piano
par
S. Thalberg.

Fantaisie
pour le Piano
sur les Huguenots de *G. Meyerbeer*
par
Henri Rosellen.
Op. 107

Fantaisie de Concert
pour le Piano
sur Margherita d'Anjou de *G. Meyerbeer*
par
Henri Rosellen.
Op. 108

Leipzig, im November 1848.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. Nr. 48. 1848.

Inhalt: Nekrolog. — *Nachrichten: Aus Hamburg.* — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Nekrolog.

K. F. G. Wilke.

Abermals ist ein wackerer Jünger der Wissenschaft und Kunst heimgegangen: *Karl Friedrich Gottlieb Wilke*, geboren zu Spandow am 13. März 1769, verschied nach längerer Kränklichkeit am verwichenen 1. August zu Treuenbrietzen in der ersten Hälfte seines achtzigsten Lebensjahres.

Wilke hatte sich von frühester Jugend der Kunst gewidmet, lebte und webte nur in ihr und arbeitete für sie rüstig und thatkräftig bis in's höchste Greisenalter, und zwar in den verschiedenartigsten Abzweigungen derselben. Denn sowohl als Lehrer der Musik, wie als ausübender Künstler, bewegte er sich in einem ausgedehnten Wirkungskreise; was ihm jedoch einen im Vaterlande und darüber hinaus weit verbreiteten Ruf erwarb, war seine theoretisch wie praktisch gleich gründliche Kenntniss des Orgelbauwesens, die um so schätzenswerther erscheint, als positives Wissen mit ausgezeichneter Intelligenz vereint, ihn zum befähigtesten und sachverständigsten, eine unbestechbare Redlichkeit und bemerkenswerthe Uneigennützigkeit zum zuverlässigsten Beurtheiler in diesem Fache stempelten.

Seine Jugendgeschichte ist einfach. Ursprünglich sollte er sich dem gelehrten Stande widmen und erhielt auch bis ins Jünglingsalter eine diesem Zwecke entsprechende Bildung, nebenbei aber auch Musik, in deren Elementen ihn zunächst sein Vater, der Lehrer an der gelehrten Schule zu Spandow war, unterrichtete. Im dreizehnten Jahre nahm er bei dem Organisten seiner Vaterstadt, *Neumann*, einem sowohl als Musikus überhaupt in sehr gutem Rufe stehenden, wie insbesondere auf seinem Instrumente höchst wackeren Künstler, Stunde im Orgelspiel, und brachte es in kurzer Zeit so weit, dass er den Gottesdienst in Abwesenheit seines Lehrers allein versehen konnte, wobei er durch seine eigenthümliche Spielweise sich den Beifall der Kenner und zugleich ein gewisses musikalisches Renommee in seiner Vaterstadt erwarb. Doch sollte die Freude nicht lange währen. Als der Knabe eines Sonntags im Beisein mehrerer Kunstfreunde zum Ausgange die *Bach*schen Chromatica ausgezeichnet brav vorgetragen, gerieth der alte *Neumann* ohne irgend eine erklärliche Veranlassung in heftigen Zorn und verbot seinem Schüler für immer die Orgelbank. *Wilke* wusste sich indess über die Caprice seines Lehrers bald zu trösten und anderweitig Rath zu schaffen. Er pilgerte von nun ab allsonntäglich nach dem eine Meile weit entfernten Charlottenburg, wo er dem dortigen Organisten, der sich in seinem Amte gern vertreten liess und dem Künstlereifersucht fremd war, stets als willkommener Gast erschien.

Im sechzehnten Jahre sollte der heranwachsende junge Mann sich zu seinem künftigen Stande, dem geistlichen, speziell vorbereiten. Er bezog die gelehrte Schule zu Brandenburg, deren damaliger Zustand sich aber als so kläglich auswies, dass ihn sein Vater schon nach zwei Jahren wieder wegnahm und nach Berlin auf das dortige, unter dem Namen des grauen Klosters bekannte Gymnasium schickte. Hier vervollkommnete er hauptsächlich sein musikalisches Wissen. Die Harmonielehre hatte er bereits inne, er fing an, sich in der Komposition zu versuchen, studirte die akustischen Wissenschaften und experimentirte fleissig, zu welchem letzteren Zwecke er besonders die Werkstätten der Orgelbauer besuchte und sich mit allen, bis zu den kleinsten technischen Geringfügigkeiten hinab, vertraut machte. Orgel- und Klavierspiel wurde nicht vernachlässigt, auch das schon früher geübte Violoncello, auf dem er bereits im älterlichen Hause eine solche Fertigkeit erlangt hatte, dass er in allen Concerten darauf mitzuwirken im Stande war, tüchtig bearbeitet. Ein glückliches Ungefähr verschaffte dem jungen Musiker die Bekanntschaft *Christian Kalkbrenner's*, der sich sehr für ihn interessirte und ihm in Allem, was seiner musikalischen Ausbildung nützlich sein konnte, mit Rath und That an die Hand ging. So eröffnete er unserem *Wilke* Zutritt zu den musikalischen Zirkeln Berlins, so wie zu allen öffentlichen Aufführungen und gab ihm Gelegenheit, mit den künstlerischen Notabilitäten der Hauptstadt bekannt zu werden, wozu sich freilich Niemand besser eignete, als *Kalkbrenner*, dem, in seiner Eigenschaft als Kapellmeister der Königin, in allen musikalischen Beziehungen jede Thüre geöffnet stand. Bald war kein Concert mehr in Berlin, dem *Wilke* nicht

entweder als Mitwirkender oder als Zuhörer beigewohnt hatte, und um ihn in seiner Ausbildung zu vervollkommnen, ertheilte *Kalkbrenner* selbst ihm in der Komposition und den höheren Zweigen des musikalischen Wissens einen anderthalbjährigen Unterricht.

Schon längst hatte *Wilke* gegen das ihm aufgebürdete Studium der Theologie eine Abneigung gefasst. Er konnte und wollte seinen freieren Geist nicht durch den Zwang dogmatischer Formen- und Formelwesens einschnüren lassen. Die heitere, unbeschränkte Region der Kunst zog ihn dafür um so mehr und mit so unwiderstehlichem Reize an, dass er in seinem einundzwanzigsten Jahre den Seinigen die Anzeige machte, dass er das gelehrte Fach niederlegen und sich ausschliesslich der Musik widmen werde.

Er bemühte sich nun um eine Anstellung, die ihm bei den Beweisen seiner Fähigkeiten auch bald zu Theil wurde. Kaum zweiundzwanzig Jahre alt, erhielt er am 27. Juli 1791 als Secundant die Organistenstelle zu Spandow, wo er gleich nach Antretung seines Amtes einen Dilettantengesangverein bildete, ausserdem aber, da sein Posten nur spärlich dotirt war, Musikunterricht an seinem Wohnorte sowohl wie in Berlin ertheilte, welches letztere er, ungeachtet der damit verbundenen Weitläufigkeiten, um so lieber that, als sein hauptsächlichstes Bestreben dahin ging, fortwährend mit allen Kunsterscheinungen der Hauptstadt vertraut zu bleiben. Sein Gesangverein erfreute sich eines guten Fortganges der Art, dass er mit demselben bereits nach Verlauf eines Jahres ältere und neuere Kirchenmusiken in regelmässigen, aus der ganzen Umgegend, ja selbst aus Berlin besuchten Wochenconcerten aufzuführen im Stande war. Fünfzehn Jahre, in welche Zeit auch seine Verheirathung fällt, wirkte er auf diese Weise. Das für Preussen so verhängnissvolle Jahr 1806 aber, welches im Grossen wie im Kleinen so manche Hoffnung knickte, so manche Existenz zerstörte, traf auch ihn mit aller Härte. Das Einrücken des Feindes vertrieb ihn aus seiner bisherigen Stellung, er sah sich genöthigt, nach Charlottenburg zu ziehen, welches er erst nach drei Jahren, während welcher Zeit er sich mit Unterrichtgeben und Studium beschäftigte, wieder verliess, um das Lehrer- und Kantoramt am Friedrichs-Wilhelm-Gymnasium zu Neuruppin anzutreten. Ihm war das Glück geworden, durch seinen Ruf und ein glänzendes Examen den ehrenvollen Vorzug vor einer bedeutenden Anzahl von Mitbewerbern zu erhalten.[1]

Diesen Posten, den er am 1. Dezember 1809 antrat und mit welchem zugleich der Organistendienst an den beiden städtischen Kirchen verbunden war, bekleidete er bis wenige Jahre vor seinem Tode, wo er ihn, durch hohes Alter und zunehmende Kränklichkeit bewogen, niederlegte. Kaum im neuen Amte, eröffnete er sich wieder mit neuer Liebe den gewohnten Wirkungskreis. Zunächst führte er, und zwar ohne Widerstand und andere Schwierigkeiten, einen regelmässigen Gesangunterricht am Gymnasium ein. In allen Freistunden, die ihm sein öffentlicher Beruf gestattete, unterrichtete er im Pianofortespiel und Gesange, stiftete auch einen Gesangverein, dessen Direktion er viele Jahre lang mit zunehmendem Erfolge führte, und gab häufige Concerte auf die uneigennützigste Weise, indem er nie etwas für sich nahm, vielmehr jeden ihm aus den Ueberschüssen zukommenden Betrag entweder den Armen des Ortes oder bedürftigen Schulkindern überweisen liess.

Auch als Komponist war er nicht unthätig; er schrieb eine Anzahl Kantaten, Motetten und sonstige Kirchenwerke mit und ohne Orchesterbegleitung, die sämmtlich in seinen Concerten zur Aufführung kamen. Die Komposition eines Festchors mit Harmoniebegleitung, welcher bei Gelegenheit der im Jahre 1829 stattgehabten feierlichen Aufstellung der ehernen Statue *Friedrich Wilhelm's II.* von Preussen im Gymnasium aufgeführt und durch *Wilke* dirigirt wurde, erwarb ihm eine besondere Auszeichnung seines Monarchen: die mit einem schmeichelhaften Schreiben begleitete goldene Medaille für Kunst und Wissenschaften.

Uebrigens hatte sein gediegenes Wissen schon früher die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich gezogen. Die praktische Akustik, vorzugsweise in ihrer Beziehung auf Orgelbauwesen, war sein Lieblingsstudium, dem er manche Stunde widmete und deren Resultate er theils in besonderen kleinen Werkchen, theils in einzelnen Aufsätzen niederlegte, die auch noch in den musikalischen Zeitschriften, namentlich der Allg. Musik. Ztg. und in *Weber*'s Caecilia, abgedruckt wurden. Bereits in den ersten Jahren des Entstehens der erstgenannten Zeitschrift war er thätiger Mitarbeiter derselben und lieferte für dieselbe im Ganzen etwa zweiunddreissig Artikel, die sich sowohl durch ihren gediegenen rationellen Werth als durch praktische Brauchbarkeit auszeichnen und gründliches Studium, sowie scharfe Beobachtungsgabe dokumentiren. In der Caecilia sind etwa zwölf Aufsätze *Wilke*'s enthalten und in der Berliner Musikzeitung einer oder zwei. Meistentheils behandeln sie die Theorie und Praxis des Orgelbaues im Allgemeinen sowohl wie einzelner Theile desselben und sind um so schätzenswerther, als gerade um die Zeit ihrer Entstehung die Akustik als Wissenschaft lange noch nicht die Ausbildung erhalten hatte, dass sie mit hinreichendem Erfolge in allen Stücken aprioristisch als Grundlage für die praktische Instrumentalbaukunde hätte verwendet werden können, in welcher ja noch bis jetzt, der bedeutenden Fortschritte ungeachtet, die durch Männer wie *Chladni*, Gebr. *Weber* u. A. darin angebahnt sind, noch so Vieles im Dunkel schwebt.

Wilke's bedeutende Kenntnisse in diesem Fache veranlasste die preussische Regierung zu Potsdam, ihn im Jahre 1821 zu ihrem Commissarius in Orgelsachen zu ernennen und als solchen in Eid und Pflicht zu nehmen. Im Jahre vorher hatte das königl. preussische Ministerium ihn bereits zum Musikdirektor ernannt, welcher Auszeichnung späterhin auch eine ehrenvolle

---

[1] Sämmtliche bisherige Personalnotizen sind einer von dem Verstorbenen geschriebenen autobiographischen Skizze entnommen. Die nachfolgenden Mittheilungen theilweise einer, dem Referenten des Gegenwärtigen gütigst zur Verfügung gestellten, ausführlichen Privatcorrespondenz mit einigen Skripturen *Wilke*'s selbst.
Anm. d. V.

Digitized by Google

öffentliche Anerkennung seiner Verdienste (im Amtsblatte vom 21. Sept. 1821) folgte.

Während seines langjährigen Wirkens im eben erwähnten Fache sind an siebenzig neue grössere und kleinere Orgelwerke nach *Wilke's* Dispositionen gebaut, über hundert sind unter seiner Leitung umgebaut und reparirt worden. Von den nach seinen Angaben hergestellten Werken zeichnen sich durch Schönheit und Grösse namentlich aus die St. Katharinenorgel zu Salzwedel, die Perleberger und die zu Wismar, obgleich bei der letzteren während des Baues noch ohne *Wilke's* Zustimmung einige wenige, im Ganzen übrigens nicht bedeutende Abweichungen vom ursprünglichen Plane vorgenommen sind.

Auch hier zeigte sich *Wilke's* Wohlthätigkeitssinn immer in edelster Weise. Fast sämmtliche ihm für seine Bemühungen zukommenden, mancherlei nicht unbedeutenden Honorare liess er den Armen oder den Schulen der betreffenden Gemeinden zufliessen.

In seinem Amte als Revisor war er streng und genau, ohne jemals die Humanität aus den Augen zu verlieren. Mancher, in keinem Fache leichter als beim Orgelbau zu begehender Unrechtlichkeit hat er vorgebeugt, manche begangene Malversation aufgedeckt und sich dadurch den Dank der betheiligten Gemeinden und Behörden verdient. Dass es ihm daher an Neidern und Feinden*), die ihm auf alle mögliche Weise zu schaden suchten, nicht fehlte, ist leicht zu begreifen. Doch konnte er sich um so eher darüber trösten, als seine wahrhaft seltenen Kenntnisse, so wie seine unantastbare Rechtschaffenheit bei den Behörden sowohl wie bei Allen, die ihn kannten, gerechte Würdigung fanden. Er sah sich in allen Kreisen, in denen er sich bewegte, auf gleiche Weise geliebt und geachtet, als Lehrer, als Familienvater, als treuer Freund und als Mensch. Zu seinen näheren Freunden zählte er manche bedeutende Männer, in früheren Alter waren es hauptsächlich *Fink*, *G. Weber*, Baron *von Drieberg* und *Fr. Schneider*, mit welchen er in fast ununterbrochenem freundschaftlichen und künstlerischen Verkehre stand.

So lebte und strebte *Wilke* mit Liebe und Eifer als Lehrer, als theoretischer und als praktischer Musiker, fortwährend in gleicher Weise thätig, bis in's höchste Alter. Erst in seinen letzten Lebensjahren, nachdem ihn manche Schicksalsschläge hart und schwer getroffen, fingen die Kräfte an zu versagen. Seine Gattin, mit der er sechsundvierzig Jahre in der glücklichsten Ehe gelebt hatte, starb vor acht bis zehn Jahren. Hoffnungsvolle Kinder hatten ihn erfreut, aber jedesmal im Momente, wo die schönste Entwickelung ihres Geistes eine glückliche Zukunft für sie in Aussicht zu stellen schien, waren sie ihm durch den Tod wieder genommen.

Nach fünfzigjähriger Amtsführung, deren Jubiläum*) am 27. Juli 1841 feierlich begangen und bei der ihm manche unerwartete Freude zu Theil wurde, suchte er die wohlverdiente Ruhe und gab seine Entlassung von den bisher von ihm bekleideten Ämtern, die ihm dann mit Beginn des folgenden Jahres unter Bewilligung einer ansehnlichen Pension auch wurde. Die längst erwünschte Musse gedachte er durch schriftstellerische Thätigkeit auszubeuten, wie auch zur äusseren Erheiterung seines Lebensherbstes zu benutzen. Doch ein herber Schlag stand ihm noch bevor. Von allen seinen Lieben war nur ein einziges Wesen ihm geblieben, eine von ihm als Pflegetochter auferzogene nahe Verwandte, die durch aufopfernde Sorgfalt und treue Pflege die empfangenen Wohlthaten zu vergelten suchte. Als diese sich im J. 1844 mit einem Kaufmanne zu Treuenbrietzen verheirathete, zog *Wilke* mit ihr. Aber sie starb bereits zu Anfang des Jahres 1847.

Von jetzt an kränkelte *Wilke* fortwährend, setzte jedoch nichtsdestoweniger seine gewohnte Thätigkeit, zu der er sich von Zeit zu Zeit durch kleine Reisen zu stärken und aufzumuntern suchte, fort. Indess, der Kummer über den letzten Schicksalsschlag liess ihn nicht wieder vollkommen genesen. Dazu kam noch manche unangenehme Stunde, die ihm durch unwürdige, wirklich bübische Angriffe der schon oben erwähnten Art, mit welchen niedrige Missgunst und raffinirte Bosheit seine Thätigkeit und sein Wissen zu verdächtigen suchte, verursacht wurde. Konnte er nun auch im Gefühle seiner Rechtlichkeit und dessen, was er geleistet und gewirkt, konnte er im Bewusstsein der seinen Eigenschaften überall gewordenen Anerkennung und der hohen, ihm von den bedeutendsten Kunstcelebritäten und Kunstkennern gezollten Achtung, ruhig solchen Angriffen entgegensehen, deren traurige Motive jedem Sachkundigen

---

*) Namentlich solchen, die ihm durch anderweit bewiesene grösstmögliche Rücksichtnahme zum Danke verpflichtet gewesen wären. So wurde z. B. vor mehreren Jahren in einer nicht unbedeutenden Stadt eine neuhergestellte, bei der Ablieferung untadelhaft befundene Orgel während der Einweihungsfeierlichkeit plötzlich unbrauchbar. Der Organist wollte dem Orgelbauer ohne Weiteres die Schuld zugeschoben wissen, dieser berief sich auf den bei der Ablieferung stattgehabten und anerkannten fehlerfreien Zustand des Werkes. *Wilke* wurde zur Untersuchung des letzteren hinzugezogen und da fand sich denn bald, dass einer Anzahl von Pfeifen die Labien mehr oder minder zusammengedrückt so wie auch mehrere von den [illegible] der Pedalabstrakten abgebrochen waren, so dass die beschädigten Register nur mangelhaft und falsch klingen, das Pedal aber so gut wie gar nicht benutzt werden konnte. Der Orgelbauer hatte das Innere der Orgel nicht wieder betreten; die Beschädigungen waren der Art, wie sie eine boshafte, von zwar geringer, jedenfalls aber doch einiger Sachkenntniss geleitete Hand ohne grosse Anstrengung auszuüben vermochte. Die Schlüssel zur Orgel befanden sich in den Händen des Organisten. Der muthmassliche Thäter war unschwer zu errathen. Des Organisten ganze Zukunft stand auf dem Spiele, wenn es sich herausgestellt hätte, dass er es gewesen, durch den die Beschädigungen absichtlich und um den Orgelbauer, auf den er einen Groll hatte, in üblen Ruf zu bringen, verursacht wären. — *Wilke* begnügte sich in seinem Berichte, lediglich den sachlichen Thatbestand darzulegen, konnte aber nicht umhin, dem Organisten seine Privatansicht über den ganzen Verhalt mitzutheilen. — Die Behörde liess die Sache späterhin auf sich beruhen. Der saubere Bursche aber, der nun *Wilken* — vielleicht unzeitiger, jedenfalls aber unverdienter — Nachsicht sein Bleiben im Amte und straflosen Ausgang seines boshaften Unternehmens verdankte, nahm von da ab jede Gelegenheit wahr, dessen Ruf und Kenntnisse zu verdächtigen, wenn gleich, wie natürlich, ohne Erfolg.

*) Vergl. Allgem. Mus. Ztg. Jahrg. 1841, S. 636, welche ausführliche Notizen über diese interessante Feier enthält.

sofort klar sich vor Augen stellten, so dass es von *Wilke*'s Seite dieserhalb nicht einmal einer Widerlegung bedurft hätte, so trübte ihm, der manchen wissenschaftlichen Streit gegen würdige Gegner mit Erfolg durchgekämpft hatte, doch der Gedanke, jetzt noch von in so hohem Grade verächtlichen Widersachern angegriffen worden zu sein, manchen Augenblick seiner letzten Tage.

„Jetzt stehe ich allein", schrieb er einige Wochen vor seinem Ende an einen Freund, „Keiner von all' meinen Lieben weilt mehr um mich, nur das Andenken an sie ist mir geblieben. Ob noch lange ich dastehen werde? Diese Frage ist nur von dem Buche zu beantworten, in welchem zu lesen noch keinem Sterblichen gestattet wurde, und so sehe ich denn meinem Verhängnisse mit der Ruhe und Ergebung entgegen, wie sie sich der, so keines Bösen sich bewusst, zu erfreuen hat. Der Verlust all' derer, die meinem Herzen so theuer, viele Unannehmlichkeiten, die mir in der jüngsten Zeit unprovocirt durch böse Menschen wurden, bedeutender Verlust am Einkommen, durch Alter und Kränklichkeit geschwächte körperliche und Geistesthätigkeit, sind keine Motive, mir noch ein langes Leben zu wünschen. Ich zähle jetzt 79 durchlebte Jahre, in die ich froh zurückzublicken so glücklich bin; möchte ich doch auch so in die mir noch bevorstehende Spanne irdischer Zukunft schauen können. Zürnen Sie nicht über diese Jeremiade, sie ist natürlicher Herzensfluss, ihre Mittheilung mir wohlthuend, Ihnen aber ein Fingerzeig, dass ich zur Beförderung des Guten den besten Willen besitze, zur Bewirkung desselben aber mir die Kraft fehlt."

In den letzten Wochen seines Lebens konnte *Wilke* das Zimmer nicht mehr verlassen, ohne jedoch eigentlich gerade bettlägerig zu sein. Ein örtliches Uebel, eine Fleischgeschwulst am Schenkel (behufs deren Operation er noch wenige Monate vor seinem Tode nach Berlin gereist war, die jedoch unterblieb, da die ersten deshalb von ihm konsultirten Aerzte Berlins eine solche seinem Alter und sonstigem körperlichen Befinden nicht zuträglich hielten), vermehrte sein Leiden, welches sich endlich in allgemeiner Schwäche auflöste und am 1. August d. J. einen sanften schmerzlosen Tod herbeiführte.

Hatte *Wilke* während seines langen thätigen Lebens nur für die Kunst gestrebt und gewirkt, so war er auch noch bedacht gewesen, diese Wirksamkeit über seinen Tod hinaus auszudehnen. In seiner letzten Willensverfügung ist von ihm ein Kapital von viertausend Thalern ausgesetzt worden zur Verbesserung der Stelle, welche er so lange Jahre mit Ehre und Ruhm bekleidete; dem Potsdamer Schullehrerseminar übermachte er dagegen bereits bei seinen Lebzeiten seine musikalische Bibliothek, die manches werthvolle Werk enthält, und deren Werth sich auf etwa achthundert Thaler belaufen mag, für die nach seinem Tode an seine Erben auszuzahlende Summe von hundert Thalern; dabei noch als Zugabe ein Orgelwerk mit zwei achtfüssigen Labialregistern und einer sechzehnfüssigen Zungenstimme, eine Antiquitätensammlung von Orgelpfeifen aller Art, wie sie in neueren Werken nicht mehr gefunden werden, einen Theil einer alten Springlade und einen nicht unbedeutenden Vorrath von Musikalien.

Von *Wilke*'s schriftstellerischen Leistungen sind bis jetzt im Drucke erschienen:

Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht für Elementarschulen, besonders auf dem Lande, nebst einer Abbildung des Oktochords. Berlin, 1812. *Maurer.* 4.
Anweisung, Klaviere und Orgeln nach einer leichten und mechanischen Art rein zu stimmen. Leipzig, 1827. *Breitkopf & Härtel.* 8.
Beschreibung der Perleberger Orgel. Neu-Ruppin, 1832. *Oemigke & Riemschneider.* 8.
Beschreibung der St. Katharinenorgel zu Salzwedel, mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgeln. Berlin, 1839. *Trautwein.* 8.
Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Einrichtung und Eintheilung, nebst Berichtigung einiger über sie ausgesprochenen falschen Ansichten. Berlin, 1839. *Trautwein.*
Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst. Berlin, 1846. *Trautwein & Co.* 8.

Von *Wilke*'s zerstreuten Aufsätzen sind am bemerkenswerthesten und wichtigsten:

a) In der Allg. Mus. Ztg.:

Ueber *Vogler*'s Orgel zu Neuruppin; — Ueber den Orgelbau für Laien. Bd. 13.
Ueber den Orgelbau, für diejenigen, welche darüber nicht unterrichtet sind und doch sein sollten. Bd. 14.
Ueber den Verfall des Kirchengesanges. — Ueber das Registriren der Orgel. Bd. 18.
Warum findet man so viele schlechte Orgeln und wie möchte diesem Uebel abzuhelfen sein. Bd. 23.
Ueber die Stimmung der Orgel. Bd. 24.
Ueber die Crescendo- und Diminuendozüge an Orgeln. — Ueber die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen. Bd. 25.
Ueber das Wirken des Abt *Vogler* im Orgelbaufache. Bd. 26.
Nachtrag zu dem Artikel über die Erfindung der Rohrwerke etc. Bd. 27.
Ueber das Stimmen der Oktaven. Bd. 30.
Ueber Orgelmixturen. Bd. 33.
Geschichtlicher Ueberblick der Verbesserungen und Erfindungen im Orgelbau seit etwa 50 Jahren. Bd. 38.
Disposition der neu zu erbauenden Orgel zu Weimar, und Nachtrag. — Zum Besten des Orgelbaues. — Recension von *Kützing*'s Handbuch des Orgelbaues. Bd. 39.
Auf Veranlassung der neuen Orgel in Zerbst. Bd. 42.
Recension von *Seidel*'s „Orgel und ihr Bau." — 21 diverse akustische Apparate. — Recension von *Gärtner*'s Orgelwerk. Bd. 45. u. s. w.

b) In Weber's Caecilia.

Ueber Orgelmixturen. Bd. 8. S. 156.
Ueber den Nutzen und die Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen. Bd. 12. Heft 47.
Bemerkungen über den Orgelbau, namentlich über Orgelbälge. Bd. 12. Heft 48. u. viele a. m.

Digitized by Google

Ausserdem schrieb *Wilke* noch Einiges für andere musikalische Blätter und sämmtliche Orgelartikel für das Universallexicon der Tonkunst. *Hdt.*

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Oktoberbericht. Beschluss.) Conzerte anlangend, so sind die Geschwister *Karl* und *Adele Hohnstock* hier aufgetreten, doch ohne sonderlichen Erfolg. Zum Vortrage angezeigt waren *Mendelssohn Bartholdy's* berühmtes Violinconzert und das *Concert symphonique* für Pianoforte und Orchester. Statt dessen spielte der junge Violinist die Bravourvariationen von *Haumann* und eine Caprice von *Leonard*. Fräulein *Adele Hohnstock* dagegen trug ein Duo aus der Nachtwandlerin und noch eine andere Klaviercomposition von *Charles Mayer* vor. Beide Geschwister besitzen bedeutende technische Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag, dennoch aber können ihre Leistungen, nach dem was und nach der Art wie sie vortrugen, nicht zu dem Aussergewöhnlichen gerechnet werden.

Herr *Goldschmidt*, der in der Regel jeden Winter eine Anzahl von Triosoiréen gibt, wird diese auch für die bevorstehende Saison fortsetzen. Der hiesige Musiklehrer Herr *D. Otten* beabsichtigt dagegen eine Reihefolge von Conzerten, der äusseren Einrichtung nach den Leipziger Abonnementconcerten ähnlich, zu veranstalten. Die Preise sind im Verhältniss zu den sonst üblichen mässig, und namentlich für Familienabonnement sehr billig gestellt. Nichtsdestoweniger möchte an einem günstigen Erfolge zu zweifeln sein.

Herr *Gungl* hat, nach sechs von ihm gegebenen Conzerten, Hamburg verlassen, um, wie wir bereits im Septemberberichte erwähnten, nach Amerika zu gehen, dem Vernehmen nach auf zwei Jahre; zuvor machte er erst noch einen Ausflug nach Bremen, wo gerade Freimarkt ist und von dort nach Hannover.

Eine, der Himmel mag wissen von welchem müssigen Kopfe ausgeheckte Nachricht, der Hamburger Senat habe dem hiesigen Stadttheater mit einer Subvention von dreissigtausend Mark oder einer ähnlichen Summe unter die Arme gegriffen, hat die Runde durch eine Anzahl deutscher Blätter gemacht, findet sich auch in der Allg. Mus. Ztg., ist aber nichts weiter als eine gewöhnliche, alles Grundes ermangelnde Zeitungsente. Wer die hiesigen Verhältnisse im Allgemeinen auch nur einigermassen kennt, wird wissen, dass der Senat über Summen der Art und obendrein zum angegebenen Zwecke — das Stadttheater ist Privatunternehmung — gar nicht zu disponiren befugt ist, und was die speziellen Umstände dieses Theaters anlangt, so befand sich das Institut zu Anfange dieses Sommers allerdings in nicht unbedeutender Klemme, der aber, wie wir bereits a. Z. mittheilten, durch zweckmässige Einrichtungen, namentlich durch Ausgabe von Pränumerandoabonnementskarten, die bis zum nächsten April gelten und wodurch eine dem obengenannten Betrage etwa gleichkommende Summe in kurzer Frist zusammenkam, abgeholfen wurde.

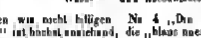
Man fängt jetzt hier an, die Musik zwar noch nicht mit Dampfmaschinen, aber doch alles Ernstes mit Maschinen zu lehren. Ein Herr *Müller* hat eine neue Guitarrenunterrichtsmethode mittelst eigener von ihm zu dem Behufe konstruirter „*Maschinen*" angekündigt. Jeder Schüler erhält für ein billiges Honorar einen Unterrichtskursus von zwölf Stunden, nebenbei eine Guitarre „zweiter Qualität" und das Versprechen, in der angegebenen Frist so weit zugerichtet zu werden, dass er mit vier bestimmten Stücken salonfähig ist. In ähnlicher Weise wird auch Maschinenfortepianounterricht ertheilt! Mehr zu leisten, sollte man glauben, wäre nicht möglich. Und dennoch! Kaum hat jener Musikmaschinist oder Maschinenmusikus seine Existenz und Willensmeinung kundgethan, so kommt ein Herr *Eugen Aloys Wiener*, Pianist aus Breslau, daher und lässt sich öffentlich dahin vernehmen, wie er nach seiner neuesten praktischen Methode beliebige Schüler binnen sechs Monaten im Klavierspiele bilde, ohne sich des Daktylions von *Herz* oder des gymnastischen Apparates von *Bertini* zu bedienen. Das ist aber noch gar nichts. Man höre weiter. „Herren und Damen", sagt dieser Herr in seiner Ankündigung, „welche nie musicirt haben, erlernen bei mir, *auch wenn ihre Finger steif sind, in einigen Stunden die für diesen Zweck von mir komponirten Salonstücke*." Da frage einmal Einer, ob denn die werdende Musik eigentlich noch eine Kunst sei, — nicht doch, ob sie auch nur noch den Ehrentitel eines Handwerks verdiene, wenn es wahr sein sollte, dass das, was die Herren treiben und lehren wollen, wirklich Musik wäre! Ein anstelliger Lehrbursche mit gesunden Gliedmassen muss doch erst seine vier bis fünf Jahre ordentlich lernen und hernach als Geselle noch eine Weile wandern, ehe er in seinem Fache etwas Ordentliches zu leisten, ehe er auf die Meisterschaft Anspruch zu machen im Stande ist, und hier werden so ein paar Krüppel mit steifen Fingern in einigen Stunden komplet einexercirt! Nun, wer Geld und Lust hat, solche Experimente mit sich anstellen zu lassen, und den Glauben daran, der mag's in's Himmels Namen versuchen und ansehen, wie weit er kommt.

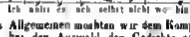
Schliesslich noch die Notiz, dass Herr *de Marchion* vom Karltheater zu Wien auf der hiesigen Thaliabühne mit vielem Erfolge gastirt, und sowohl als talentvoller Schauspieler wie als wackerer Sänger vorzüglich im lyrischen Fache anspricht. Herr *Clement* wird binnen Kurzem das hiesige Stadttheater verlassen, er hat ein Engagement in Frankfurt angenommen. Herr *Dalle Aste* dagegen geht gegen Ende des Jahres nach Schwerin.

RECENSIONEN.

Gustav Schmidt, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2. Werk. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 20 Ngr.

Es ist etwas Schönes um die Begabung des deut-





schen Volkes für das Lied. Zahllos sind die Erzeugnisse deutscher Komponisten in dieser Gattung, und dennoch taucht unter der ungeheuren Masse, die natürlich des Mittelmässigen und Schlechten gar Vieles enthält, immer wieder manches Gute und Schöne hervor, mancher ächte Erguss der Empfindung, der aus dem Herzen kommt und darum auch zum Herzen geht. So begrüssen wir den Komponisten des „Prinz Eugen" auch auf diesem Felde von ganzem Herzen. Er hat hier eine Sammlung trefflicher Lieder geboten, die innig und warm gefühlt sind, unverkünstelt und schlicht, wahrhaft wohlthuend. Nicht als ob sich eine glänzende Erfindung darin kundgäbe; aber überall zeigt sich das ächt deutsche Wesen: Wahrheit des Ausdrucks, verbunden mit ansprechender gemüthlicher Melodie. Daneben machen wir auf das Streben des Komponisten nach richtiger ausdrucksvoller Deklamation aufmerksam — ein Punkt, der bei Liedern ganz besonders wichtig ist. Das Lied verlangt das speziell deklamatorische Element, die besondere Betonung des Einzelnen weit mehr, als z. B. die dramatische Musik, die mehr auf grosse und breite Melodie im Grossen und Ganzen zu sehen hat. Die zu grosse Begünstigung des Details, die hier, in der dramatischen Musik, so oft schadet, eben der grösseren Form wegen, kommt der koncentrirteren Liedform zu Gute. — Von den einzelnen Liedern dieser Sammlung ist besonders das Volkslied No. 1 hervorzuheben, dem wir ganz entschieden den Preis zuerkennen; es ist einer der besten, die wir neuerlich kennen gelernt haben. No. 2, der vielfach komponirte „Du heller lauer Abendwind", ist frisch und ansprechend gesungen, und wenn ihm ein Kritiker in der Neuen Zeitschrift für Musik die Wiederholungen vorwirft, so hat er wohl dabei die humoristische Färbung der betreffenden Stelle übersehen, für welche jene Wiederholung sehr günstig ist. Mit solch' allgemeinen starren Prinzipien ist für die stets flüssige und unendlich mannigfaltige Kunst nichts gewonnen. (Wir werden bei den später zu besprechenden *Flügel*'schen Liedern auf diesen Punkt zurückkommen.) No. 3 „Gestillte Sehnsucht", ein inniges freundliches Lied; die Skansion in folgender Stelle:

Wehe- des Abendwindes u. s. w.

können wir nicht billigen. No. 4 „Die See und ihr Auge" ist höchst ansprechend, die „blaue unendliche See" spiegelt sich gleichsam in diesen Tönen wieder; der Anfang jeder Strophe ist wahrhaft genialisch zu nennen, auch in der Deklamation. Gegen den Schluss hin nähert es sich dem Gewöhnlicheren. Bei No. 5 und 6 tritt neben manchem Gelungenen das, was wir oben im Allgemeinen bemerkten, etwas zu stark hervor: wir meinen die Bevorzugung des deklamatorischen Elementes auf Kosten des melodischen.

Wackerer Sänger des ritterlichen Frauen, wir werden uns freuen, Dir auf diesem Gebiete bald wieder zu begegnen.

Gustav Flügel, 12 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 21. Werk. 2 Hefte. Leipzig, Ebendas. Preis jedes Heftes 20 Ngr.

Gustav Flügel ist eine ächte eigenthümliche, edle musikalische Natur, dies zeigt sich, wie in seinen früheren Klavierkompositionen, so auch in diesen Liedern. Nirgend stossen wir auf etwas Gemeines oder Unschönes, nirgend auf eine falsche Auffassung, vielmehr oftmals auf sehr gelungene Stellen; doch scheint sich der Tondichter zum *Gesangkomponisten* erst durcharbeiten zu müssen, im Allgemeinen vermissen wir den eigentlichen melodischen Fluss, die ächte melodische Gestaltung, dagegen ist die Begleitung *grossentheils* mit überwiegender Vorliebe behandelt. Diejenigen Lieder, die in sich abgeschlossener, so zu sagen *fertiger* erscheinen, sind unserer Meinung nach No. 1, 2, 4 im ersten, No. 1 im zweiten Hefte. No. 4 im ersten Hefte: „O, nehmt mir meine Freude nicht", ein Lied von 7½ Gesangtakten, hat ein Vorspiel von 2 und ein Nachspiel von 5, zum Schlusse von 9 Takten. Das ist ein Missverhältniss. In demselben Liede finden wir die Skansion bei den Worten: „entreisst sie nimmer mir", das noch dazu durch ein Anschwellen gesteigerte Betonung des mir, nicht gut; noch weniger können wir uns aber mit der Skansion des *Wohin* in folgender Stelle einverstanden erklären*):

Ich weiss es ach selbst nicht wo- hin

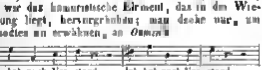
Im Allgemeinen möchten wir dem Komponisten noch rathen, bei der Auswahl der Gedichte auf solche zu sehen, die etwas mehr Gehalt in sich tragen, als die von *Alwin Schmidt* (die fünf ersten im ersten und das fünfte im zweiten Heft), sie sind denn doch, namentlich die fünf erstgenannten, gar zu farblos, und die Zeit, wo man leere Verse für die geeignetsten zur Komposition hielt, ist hoffentlich vorüber.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um ein paar Worte über einen Gegenstand hinzuzufügen, der jüngst in der Neuen Zeitschrift für Musik eine lebhafte Polemik herbeigeführt hat: wir meinen die *Textwiederholungen im Liede*. Es ist dort mit mehr Eifer als Klarheit dafür und dawider gesprochen und alles Mögliche in diesen Kreis hereingezogen worden. Unserem Bedünken nach ist die Sache sehr einfach. Das Gesetz für die Schöpfung des Liedes liegt in dem menschlichen Gemüthe, in den Erscheinungsweisen der Gefühle, Affekte u. s. w. Die Worte des Dichters vermögen all' diese feinen Nuancen nicht auszudrücken, wohl aber kann dies die Musik. Wo also eine Wiederholung der Textesworte diesen Ausdruck befördert, da ist sie am rechten Platze, ausserdem verwerflich. Falsch ist die Annahme, als könne eine Steigerung des Ausdruckes nicht durch Textwiederholung bewirkt werden. Wie wir schon im gewöhnlichen Leben bei lebhafterer Erregung ein Wort, eine

---

*) Könnte aus höheren Ausdrucksrücksichten wohl entschuldigt werden. D. R.

d by Google



Erklärung wiederholen, so gilt dies in noch höherem Grade von der edleren, höheren Gemüthssprache, dem Gesange. Wie, wenn der Jüngling von seinem Mädchen mit einem „gute Nacht!" scheidet — wird er's nur einmal sagen? nein, er wird es wiederholen. Beispiele wären zu Tausenden zur Hand, und von den besten Komponisten, auch der Neuzeit (*Franz Schubert* etc.). Bei dem *Schmidt*'schen Liede (s. S. 779) haben wir das humoristische Element, das in der Wiederholung liegt, hervorgehoben; man denke nur, um Verwandtes zu erwähnen, an *Osmin's*:

Ich hab auch Ver stand, Ich hab auch Ver stand
Ich hab auch Verstand Ich! Ich hab auch Verstand.

und wenn dies auch in einer Arie vorkommt, so ist doch das Grundgesetz auch hier gültig. Den Ausdruck der Worte „in derselben Kürze, wie der Dichter den lyrischen Moment erfunden hat" durch Töne wiederzugeben, ist unmöglich, denn dann müsste man auch jedes Zwischen-, Vor- und Nachspiel, jede Verlängerung, jedes Aushalten auf einem Worte verwerfen. Ja man müsste dann wohl auch konsequenterweise über jede Wiederholung der *Melodie* selbst den Stab brechen. Übrigens ist die Wiederholung ein schönes Mittel nicht blos zur *Steigerung* des Affektes, sondern auch zur *Hemmung* desselben, und wirkt in dieser Hinsicht ebenso ästhetisch schön und psychologisch wahr, als in jener. Die Musik soll die Empfindung recht *fixiren*, und dadurch gewinnt sie eben mehr an Innerlichkeit und schärferer Ausprägung. Dass wir hierdurch den in der That oft sehr unnützen, namentlich in früherer Zeit sehr gemissbrauchten Wiederholungen nicht das Wort reden, versteht sich von selbst; wir wollen aber auch nicht, dass man das Kind mit dem Bade ausschütte. —

Um auf *Gustav Flügel* zurückzukommen: er wiederholt in diesen beiden Heften niemals die Textesworte. Darum erscheinen aber auch einige seiner Lieder zu kurz, zu fragmentarisch, die Empfindung kann sich des Hörers nicht bemächtigen, das Ganze eilt zu schnell an ihm vorüber, als dass es sich seinem Geiste und Gemüthe einprägen könnte. (Man vergl. die obengenannten kürzeren Nrn. 1, 2, 4 des ersten, 1 des zweiten Heftes.)

Jedenfalls haben wir es hier, wie schon bemerkt, mit einem bedeutenden Talente zu thun, das sich — wir wiederholen es — zu grösserer Abrundung und Vollendung für Lied und Gesang durcharbeiten wird. Das Zeug dazu ist in reichem Maasse vorhanden.

Fr. S.

FEUILLETON.

Am 7. November starb in Leipzig der Buch- und Musikalienhändler *Robert Friese*.

Am 10. November fand das zweite Abonnementconcert der *Dresdener* Kapelle statt. Es wurden unter *Reissiger*'s Leitung folgende Stücke aufgeführt: G dur-Symphonie von *Haydn*; — Crucifixus von *Lotti*; — Finale aus *Mozart*'s Idomeneo; — Pastoral-Symphonie von *Beethoven*.

Wie es heisst, wird *Schindelmeisser* noch als Kapellmeister nach Frankfurt a. M. gehen, an *Guhr's* Stelle.

Das Personal des Hofoperntheaters in Wien hat von dem österreichischen Finanzministerium für den Monat Oktober eine Unterstützung von 3200 Fl. erhalten.

Als neulich der Ban *Jellachich* im Hofoperntheater zu Wien erschien, wo *Norma* aufgeführt wurde, verlangte man die österreichische Volkshymne. Sie wurde zweimal gesungen; als man aber nachher „Was ist des Deutschen Vaterland" anstimmte, ertönte solches Zischen und Pfeifen von Seiten des Militärs und der Schwarzgelben, dass die Sänger verstummen mussten.

In *Paris* haben am 10. November, zur Feier der Verkündigung der französischen Verfassung, in den meisten Theatern Freivorstellungen und Freiconcerte stattgefunden.

Von *Meyerbeer's* Oper: Der Prophet, deren erste Aufführung vorläufig auf den 25. März künftigen Jahres festgesetzt ist, hat das Einstudiren bereits begonnen.

Flotow's Oper: „L'âme en peine", in Deutschland unter dem Namen „Der Förster" bekannt geworden, wurde in London unter dem Titel „Leoline" gegeben. — Uebrigens schreibt *Flotow* bereits wieder an einer neuen Oper, welche ziemlich fertig sein soll.

Der November hat den Parisern bereits zwei neue *Opern* gebracht, eine ernste und eine komische. Die erstere, aufgeführt im Théâtre de la Nation, war Jeanne la folle, in fünf Aufzügen, Buch von *Scribe*, Musik von *Clapisson*. Scheint nicht sehr angesprochen, obwohl hübsche Sachen darin sein sollen. — Desto entschiedener gefiel die andere, komische Oper: Le val d'Andorre, Buch von *St. Georges*, Musik von *Halévy*, in drei Aufzügen. Es soll ein wahres Meisterwerk sein. Der Klavierauszug und sonstige Arrangements erscheinen nächstens bei *Brandus u. Comp.* in *Paris*. — Wir geben hier zugleich ein Verzeichniss der früheren *Clapisson*'schen Opern, so weit uns deren Existenz bekannt geworden ist: La Figurante (1838). La Symphonie (1839). Le Pendu (1840). La Perruche (1840). Frère et mari (1841). Le code noir (1842). Les Bergers Trumeau (1845). Gibby la cornemuse (1847).

Die französische Nationalversammlung hat die Anträge auf Verminderung der Unterstützungen, welche der Staat dem Konservatorium u. s. w. zugedacht hatte, verworfen. Zugleich ist beschlossen worden, statt der vorgeschlagenen zwei Kommissäre zur Beaufsichtigung der unterstützten Theater und Konservatorien nur *einen* zu ernennen.

Verantwortlicher Redakteur: *Professor J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Musikalien bei Joh. André in Offenbach a. M.

Pianoforte.

Abt, Fr., „In den Augen liegt das Herz" f. Pf. allein. 10 Kr.
Bériot, C. de, 12 Melodies ital. p. V. et Pf. liv. 1. 2. 3 à 54 Kr.
Burgmüller, Fr., 50 pet. Récréat. p. Pf. 1 Fl. 40 Kr.
— — Marsch über „Schleswig-Holstein" f. Pf. 18 Kr.
— — Derselbe zu 4 Händ. 12 Kr.
— — Leichte Potp. f. Pf.: „Lucia di Lammermoor" 54 Kr.
— — do. do. do. „Lucrezia Borgia" 54 Kr.
Haydn, J., Symphonie zu 4 Hd. v. J. André. Nr. 4. Ddur 2 Fl. 24 Kr.
Mozart, W. A., Op. 30 Trio f. Pf. V. et Vlle (Nr. 4) 1 Fl. 48 Kr.
Rosellen, Op. 7. Var. brill. sur une Rom. d'Adam. 1 Fl.
— — Op. 40. Var. sur une Cav. de Sonnambula. 1 Fl. 18 Kr.
— — Op. 48. Pensées ital., 6 Cavat. variées.
Nr. 2. Anna Bolena von Donizetti. 54 Kr.
„ 3. La Straniera von Bellini. 36 Kr.

Gesang.

Abt, Fr., Op. 66. 6 Lieder für 1 Singst. m. Pf. 54 Kr.
— — Sängermarsch, munterer Chor f. 4 Männerst. 36 Kr.
— — Einzelne Stimmen dazu à 4 Kr.
— — Op. 69. 6 zweistimmige Lieder mit Pf.
Heft I. Lebenslust, Morgenwanderung. 48 Kr.
„ II. Sehnsucht, Abendlied, Gruss an Marie. 48 Kr.
André, Jul., Op. 9. Das Vater Unser für 3 Männerstimmen (oder 2 Sopran und Bass) mit Orgelbegl. und 3 Posaunen ad lib. Partitur und Stimmen. 1 Fl. 12 Kr.
— — Einzelne Singstimmen zu 6 Kr.
Baumgartner, W., Op. 9. Blaue Montag. Jungfrau Rosa, 2 komische Lieder f. 1 Singst. mit Pf. 27 Kr.
Hecht, E., Bundeslied von A. Schirmer f. 1 Singst. und Chor ad lib. mit Pf. 18 Kr.
Möhring, F., Op. 20. 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pf. 54 Kr.
Nr. 1. Das Zeitchen von Gleim. 18 Kr.
„ 2. Am Abend von A. Böttger. 18 Kr.
„ 3. Träumereien von L. Pfau. 48 Kr.
„ 4. Verlangen von v. Platen. 18 Kr.
Niedermeyer, L., Le Lac, Méditation pour Chant av. Pf. (deutscher und franz. Text). 36 Kr.
Reichardt, deutsches Vaterland von Arndt für 1 u. 3 Singst. zum Gebrauch in Schulen. 6 Kr.
Bei 50 Exempl. Partiepreis zu 4 Ngr.
Schäffer, H., Op. 37. 3 Volkslieder für 4 Männerst. (auch 1stimmig zu singen) Freiheit du mein Losungswort — Fahnenschwur — Der Deutschen Hort. Part. u. St. 42 Kr.
Preis einzelner Stimmen 6 Kr.
Speier, W., Deutsche Nationallieder für 4stimm. Männerchor.
Nr. 1. Das deutsche Banner von Fr. Stolze. Part. u. St. 24 Kr.
„ 2. Horch auf mein Volk v. H. Hoffmann. Part. u. St. 24 Kr.
„ 3. Marsch der Bockenheimer Freischaar für 4stimm. Männerchor. Part. und Stimmen. 24 Kr.
Einzelne Stimmen von jedem Liede 3 Kr.

Orchester.

Bellini, Ouverture zu Norma für id. Orchester. 2 Fl.
Herold, do. Zampa do. 2 Fl. 42 Kr.

Violine.

Eliason, E., Op. 48. Air varié p. V. avec Pf. 1 Fl. 48 Kr.
Wichtl, G., Op. 9. 3 leichte Duetten f. 2 Viol. 1 Fl. 24 Kr.

Neue Musikalien

im Verlage von ***Carl Luckhardt***,
Musikalien-Handlung in Kassel.

Auswahl der schönsten Vaterlands- und Turnlieder. 2½ Sgr.
Böhner, L., Fantaisie Sonate in F moll pour le Piano. Op. 130. 20 Sgr.
Caldus, A. E. W., Volksmarsch für Gesang. 2½ Sgr.
Endter, J. N., Rondo Pastorale p. le Piano. Op. 3. 15 Sgr.
— — Vier Ständchen für 4 Männerst. (Tenor-Solo). Part. und Stimmen. Op. 9. 15 Sgr.
Gerke, O., Kleine Fantaisie über Esser's Lied „Mein Engel" 5 Sgr.
Kühmstedt, F., Liebe und Eifersucht. Grosser Walzer für das Piano. Op. 18. 10½ Sgr.
— — Sehnsucht. Walzer-Lied f. Gesang m. Piano. Op. 19. 5 Sgr.
— — Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo pour le Piano. Op. 22. 17½ Sgr.
— — Deutsches National-Lied für eine Singst. m. Piano. 5 Sgr.
— — Schwarz-Roth-Gold für eine Singstimme mit Piano. 2½ Sgr.
Liebe, L., Ob ich dich liebe, frage mich nicht! Lied für eine Singstimme. Op. 14. 10 Sgr.
Liederkranz, Sammlung der beliebtesten Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 1. Von meinen Bergen muss ich scheiden. 5 Sgr.
„ 2. Hab heut die ganze Nacht (Oestreich. Volkslied). 7½ Sgr.
„ 3. Endter, J. N., Vier Ständchen. 5 Sgr.
„ 9. 12. Dürr, C., Frühlings-Toaste — Gute Nacht, für Alt oder Bariton. 5 Sgr.
„ 13. 17. — — Die Zufriedenen — Die Stille. 5 Sgr.
Spohr, L., Lieder mit Begleitung des Pianoforte (Ständchen — Maria — Ueber die Wellen — Jägerlied — Was mir wohl übrig bliebe). 9 Sammlung der Lieder. Op. 139. 25 Sgr.
Stähle, H., Tre Scherzi per il Piano. Op. 4. 17½ Sgr.
Tanz-Album, Kasseler, f. Piano. 2r Jahrg. 15 Sgr. (Polonaise arrang. von Vachel — Fahnen-Galopp von F. Meyer — Rococo-Polka von F. Meyer — Erinnerung an die Heimath. Langsamer Walzer von F. Meyer — Husaren-Galopp von B. Bachmann. — Ländlicher Walzer von B. Bachmann.)
Vaterlandslied, neues. Ich bin ein Deutscher etc. für eine Singstimme mit Piano. 2½ Sgr.
Volkslieder, zwei. Hessenland von J. N. Endter — Ein Bürger ist jeder Sohn von G. Ebert. Für 4 Männerstimmen. Part. und Stimmen. 7½ Sgr.
— — Für 1 Singstimme mit Piano. 5 Sgr.

In dem Nachlasse des Seminarlehrers A. Gersbach zu Karlsruhe befindet sich eine sehr bedeutende musikalische Bibliothek, welche ausser vielen theoretischen Werken, Klavier- und Orgelschulen, die Kompositionen älterer und neuerer Meister für Orgel, Klavier und Gesang theils vollständig, theils in sorgfältig getroffener Auswahl enthält, z. B. Etuden, Sonaten, Concerte, Oratorien, Opern, mehrstimmige Gesänge und Lieder. Sämmtliche Werke sind gut erhalten und ihr Werth beläuft sich nach dem Ladenpreis auf etwa 3000 Gulden. Besonders dürfte es grösseren Vereinen oder Leihbibliotheken wünschenswerth sein, in den Besitz dieser werthvollen Sammlung zu kommen. Genauere Auskunft ertheilt

Professor **Böhm**, oder
Buchhändler **Holtzmann** in Karlsruhe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Dezember. Nr. 49. 1848

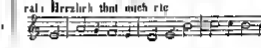
Inhalt: Eine Antwort, aber auch die einzige und letzte. — *Nachrichten.* Aus Weimar. Aus Leipzig — Kleine Anzeige. — *Feuilleton* — *Ankündigungen*

Eine Antwort, aber auch die einzige und letzte.

Der *Buchstabe* tödtet,
aber der *Geist* macht lebendig.

Es gibt Angriffe von der Art, dass der Angegriffene am besten thut, gänzlich darauf zu schweigen. Zu diesen gehört auch vorliegender des Herrn Pfarrer *Krauseold*; jedoch findet hier der besondere Umstand Statt, dass der Angriff auf die Ehre und es ipso auf die gerechte Sache des Recensenten Angesichts des moralischen Publikums gerichtet ist. Da ist es dann doch wohl an der Zeit, ein Wort zu reden und dieser spekulativen Konsequenz entgegenzutreten.

Seit mehreren Jahren hat man bereits, und namentlich Seitens einer besonderen Religionspartei, von mannigfachen und sehr ernstlichen Bestrebungen gehört, den sog. alten rhythmischen Choralgesang — wie er in einem gewissen Zeitraume von der *Gemeinde* gesungen sein *soll* — und dem die Folgezeit bei *Verweltlichung der Kunst* eben die primitive und *einzig ächte* Form als durchaus angemessen für die Kirche abstrahirt, wieder einzuführen. Dieses alte Prinzip musste natürlich gestuxt werden, was allerdings dem neuen gegenüber seine grossen Schwierigkeiten haben musste, um so mehr, da trotz aller frommen Anpreisungen und ausgeheckt Verlockungen, trotz allen Reizes der Neuheit es nicht im Stande war, seine gewaltigen Bloszen die ganzliche Unbrauchbarkeit, die durchaus unpopulare Anfährung des alten ch. Chorals, zu decken. Da der erste Versuch missglückte, so wurde nunmehr ze einem zweiten energischeren geschritten. Im Anfange des vorigen Jahres wurden in den öffentlichen Gottesdienst mehreren Kirchen Nürnberg's die sogenannten *rechtfertigten* Choräle eingeführt. Wie natürlich zu erwarten, fand sich die Gemeinde zu der Ausführung derselben nicht zurecht. Bald lasen sich in den öffentlichen Blättern (Nürnberger Kurier) unaufhörende Stimmen darüber hören, und da dies keine Abstellung dieser dadurch mit rhythmischen Einführung zur Folge hatte, richteten 295 der protestantischen Kirchengemeindeglieder Nürnbergs eine „Vorstellung und Bitte an den König, so wie an das k. Ministerium des Kultus und Unterrichts in München, die Einführung von rhythmischen Choralgesangen betreffend, mit Beilagen versehen.“ Diese durch den *Druck* noch mehr veröffentlichte Petitions schrift enthielt gleich Anfangs die Beschwerde, dass in den drei Kirchen mehreren der gebrauchlichsten und schönsten Choralmelodieen nach häufig verwechselnden Rhythmus gespielt und vom Gesangchore gesungen wurden, ohne dass die Kirchengemeinden zeitig und auf geeignete Weise darauf vorbereitet worden waren. Eben so wenig habe man nach ihrer Zustimmung versichert. In den Volksschulen — heisst es weiter — werden neuerdings Uebungen mit diesen rh. Chorälen vorgenommen, den Kantoren und Organisten aber strengstens anbefohlen, nach der durch das kgl. Dekanat den ein. Stadtpfarrämtern gegebenen Weisung zu singen und zu spielen. Die in der Schrift bezeichneten Kirchendiener hielten es für ihre Pflicht, nach ihrer Ueberzeugung sich gegen die Einführung dieser abgeänderten Choräle auszusprechen, und belegten dies mit gewichtigen, aus ihrer meist vieljährigen Erfahrung und aus ihren musikalischen Kenntnissen geschöpften Gründen, und mehrere wandten sich früher an das Dek. nat Nürnberg mit der Bitte, „den Gemeindeglie dern Nürnbergs die Choralmelodieen nach der alten, ihnen selbst noch ihren Familien von Jugend an lieb und theuer gewordenen Weise singen zu lassen.“ Es heisst in der Schrift an den König weiter: „Was wir in dieser Vorstellung ausgesprochen haben, wir unsere innige Ueberzeugung, es war die bei Weitem daher vorherrschende, und würde von eben so vielen *Tausenden* unterzeichnet worden sein, als jetzt Hunderte hingetreten sind (Unterzeichnung in der nachträgl. Beitrittsarkunde), hatte uns nicht die Hoffnung beseelt, es wurde keine grössere Zahl von Unterschriften bedürfen, um zu bewirken, dass die Verfügung einer Maassregel unterbleiben werde, welche gar keinen Vortheil zu schaffen, wohl aber beträchtende Störung und Verwirrung unter der bisher so ruhigen und einigen prot. Gesammtgemeinde Nürnbergs herbeizuführen geeignet ist. Dass wir uns darin getäuscht haben, beweist leider der unterm 18 März d. J. dem k. Dekanate von Seite k. Oberkonsistoriums ertheilte Bescheid, den wir abschriftlich (Beilage 3) allerunterthänigst hinzufügen uns erlauben etc. Dass es sich bei mehreren Chorälen um einen *gänzlich veränderten* Vortrag derselben handle, liegt klar am Tage und haben wir wahrheitsgemäss und leidenschaftslos dargelegt; nur ähnlichlich falsche Dar-



tung könnte auch in derselben eine Spur von „böswilligen Eingedenken und Demonstrationen finden!“ — Die in unserer obgedachten Beschwerde und Verwahrung angeführten Gründe bestärken wir noch durch das beiliegende Urtheil eines ganz kompetenten, den bair. Zuständen ganz fremden, parteilosen Richters, des herzogl. Anhalt-Dessauischen Hofkapellmeisters Herrn Dr. *Friedrich Schneider*.“ Dieses lautet: „Bei körperlichen Leiden ist es mir unmöglich, über den mir vorgelegten Gegenstand ein durchdachtes, in allen Theilen gründlich entwickeltes Gutachten anzustellen, und kann und muss ich mich daher nur ganz summarisch dahin erklären, dass ich die sogenannte Rectifizirung der meisten der in der mir vorgelegten Melodiensammlung für *unzweckmässig* erkläre*), insofern man die Absicht hat, diese rectifizirten Melodieen in den Gemeinden wirklich einzuführen, es sei denn die Art und Weise wie sich diese Melodieen in dem Fortschritte der Zeit nach und nach aus dem rhythmisch unklaren Verhältniss zu einem einfacheren, rhythmisch- und metrischwohlgeordneteren fasslichen, dem Volkstone mehr entsprechenden gestaltet haben, Andacht, Erhebung und kirchliche Erbauung auch fernerhin fördern werden, wie sie es bisher, bei würdiger zweckmässiger Behandlung gethan und wie die *rectifizirten* es keineswegs im Stande sein dürften. — Sollte man durch unbedingtes Zurückführen der im 16. oder 17. Jahrhunderte gebräuchlichen musikalischen Kunstformen sich grossen Heil für verbesserte Kirchenlieder versprechen, so dürfte man auch die Kunstform der Dichtung, den damaligen Sprachstil in der Prosa und namentlich in der Predigt als für unsere Zeit passend und heilbringend betrachten.

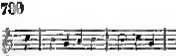
Am Meisten ist durch diese Rectifizirung den herrlichen Melodieen: Wie schön leuchtet der Morgenstern und Wachet auf, ruft uns, wehegethan, welche in jetzt gewohnter rhythmisch metrisch einfacher Form zu den besten gehören, welche die protestantische Kirche in dieser Art besitzt. Es ist sehr zu bezweifeln, dass die Rectifizirung diese Wirkung hervorbringen wird. Durch diese Rectifizirung eine Uebereinstimmung der verschiedenen Gemeinden zu bewirken, wird noch weniger erreicht werden, wohl aber wird man neue vermehrte Verwirrung herbeiführen. Dessau, den 3. April 1847. Dr. *Friedrich Schneider*.“

Die Ansichten oder vielmehr Grundsätze der 295, zu denen der Letzte, der 296., nur noch den vollgewichtigen Schlussstein bildet, sind nun Punkt für Punkt weiter nichts als die des Rec. — und NB. ganz dieselben, wie er sie in Nr. 20 der Allg. M. Ztg. dieses Jahres niederlegte. Dies geschah also ¼ Jahre später, ohne dass Letztgenannter von dieser früheren Thatsache das Geringste wusste. Erst nachdem der Herr Hofkapellmeister Dr. *Schneider* meine Recension gelesen und mir persönlich seine Zustimmung darüber ausgesprochen hatte, wurde ich durch dessen freundliche Mittheilung mit den sämmtlichen Nürnberger Papieren, welchen schon damals die *Krausold*'sche Schrift über den alten protestantischen Choral zur Ansicht beigegeben war, bekannt. Es möge mit dieser mir als nothwendig erscheinenden Erklärung auch noch zugleich die hiermit erlaubt sein, dass diese erwähnte Zustimmung, so sehr sie mich damals erfreute und ermuthigte, nun dieser Antikritik gegenüber für mich mehr in's Gewicht fällt, auch mehr noch als ein ganzer Haufen Bannbriefe, vom geistlichen Stuhl aus sanctionirt und an mich adressirt. Einen Maassstab, in wie weit nun der Herr Pf. *Krausold* bei dieser Nürnberger Geschichte *betheiligt* gewesen sein mag, kann zwar hiermit noch nicht gestellt werden, jedoch stimmen zwei Umstände etwas lebhaft dafür, 1) der Ton der Anmerkung S. 67 in seiner Schrift: „Es ist zwar, während wir dies schrieben, die Beschuldigung, als sei der alte Choral tändelnd, spielend und der kirchlichen Würde entgegen, öffentlich erhoben worden im Nürnb. Kurier. Sie hat aber ihre *gebührende Zurechtweisung* bereits ebendaselbst erhalten.“ — 2) die Lokalität selbst. Mittlerweile drang der Ruf dieser rh. Chorale überhaupt bis in die musikalischen Zeitschriften, aber dass jedoch jener aus der lokalen Lobposaune geflossene ein gellendes Echo in selbigen zu finden vermochte. So erschien auch schon vor meiner Recension eine zwar mehr in der Kürze abgefasste, aber im Ganzen doch missbilligende über *Krausold's* Schrift von *G. Nauenburg* in Halle. Nun hatte ich auch mich damit zu beeilen und bat die verehrl. Redaktion bei Absendung der übrigen geleisteten Rec. „besonders wegen dieser Schrift *noch um 4 Wochen Aufschub*“, um ein freies Wort in dieser so hochwichtigen, ganz zeitgemässen Angelegenheit (recht *con amore*, wie der Ausdruck lautet) reden zu können, die mir recht wohl Stoff und Gelegenheit zu einer förmlichen Gegen*broschüre* zu bieten vermochte. Die Recension erschien, und was geschieht? Der Herr Pfarrer, schon gereizt durch das zeitherige Misslingen seiner Lieblingsidee, wird noch gereizter durch die Wärme einer Sprache, die nur das Gefühl einer gerechten Sache an sich selbst und noch mehr im Kampfe gegen eine ungerechte irgend geben kann; in die Enge getrieben, will er seinen letzten Gegner vernichten (warum hat er nicht mit den früheren bereits angebunden?) und erlaubt sich, dem unwillkommenen Sprecher jede *Befugniss* eines Urtheils öffentlich aus der Hand zu schlagen. Allein noch leben in Leipzig die beiden Herren Redakteuren der musikal. Zeitungen, die mir den Beruf als Mitarbeiter, dem ich nun bereits in einem Zeitraume von drei Jahren gefolgt bin, den ich auch, stets betheiligt für das Wohl der Kunst, in meinem eigenen Herzen spüre, nicht nur zugetraut, sondern auch übergeben haben, welchen der Herr Pf. jetzt mir abzusprechen sich bemüht. Doch nun endlich zur Sache. Zuerst habe ich einem eclatanten Beweise der Antikritik zu begegnen, das Werk *nicht* gelesen zu haben. Warum hat denn der Verf., frage ich zunächst, es *unterlassen*, in seinen sämmtlichen Notenbeispielen die gewöhnlichen Ruhepunkte oder Fermaten zu setzen? z. B. der Choral: Herzlich thut mich etc.

---

*) Und es wird gleichfalls durch den Druck davon doch ein 12 veröffentlicht werden als Beilage. Red.

Google



Wenn auf der in der Antikritik erwähnten S. 70 am Ende d. W. zu lesen steht, „dass die Gemeinde nach dem Halt oft nicht sogleich und stricte anfängt“, was war wohl hier natürlicher anzunehmen, als ein Widerspruch in Bezug auf vorliegendes Choralbeispiel (S. 43), den ich jedoch wegen seiner zu grossen Unbedeutendheit keiner weiteren Anführung für würdig hielt. Wer sieht z. B. dem Choral NB nach dem Wiederholungszeichen an, dass Ruhe stattfinden solle? Umgekehrt jetzt *angenommen*, ich hätte in meiner Rec. die S. 70 erwähnten Halte als unstatthaft bezeichnet, was würde wohl in diesem Falle der Vf. der Antikritik andres entgegnet haben, als: Von den Halten steht ja auf S. 43 und in allen meinen *Choralbeispielen* nichts, hat denn Rec. nicht meine Schrift gelesen, wo ausdrücklich bemerkt ist, dass der *Periodenbau* der Hauptvorzug des alten rh. Chorals vor dem gegenwärtigen ist, würde ich nicht durch die Halte beim Gesange gerade die Hauptsache, die rhythmischen Einschnitte geradezu vernichten? — *Probatum est.* Jeder Fall ist gut, um einem Recensenten einen Fallstrick zu drehen. Ferner habe ich mich eher einer mir zugesprochenen „korrupten Ansicht“ anzusprechen. Weil ich nicht dem so eben erwähnten Hauptvorzuge huldigen konnte, vielmehr *in selbigem*, ganz abgesehen von der bloss äusseren *Gliederung*, einen zu weltlichen *Rhythmus* (ist das Verhältniss der Längen und Kürzen in der Zeit nicht auch einer, Herr Pfarrer?) erblickt habe, dessen leidenschaftlicher, sinnlich frivoler Charakter überhaupt von unseren Vorfahren nach der Reformation mehr und mehr abgestreift worden sei, so verweise ich hiermit den Herrn Antikritiker auf *Becker's* Hausmusik, worin er mehrere Choräle (ursprünglich Volkslieder) in ihrer Urform, nebst der schon 26 Jahre später, ich will sagen, kirchlich-rectificirteren Form nach der Bearbeitung von *Schein* erblicken wird, der endlich die ganz einfache kirchengemässe von *Schicht* folgt. — Hingegen stelle ich hier mit aus dem Werke *eine* Ansicht des *Vf.*, die ich nicht weiter bezeichnen will. Es heisst S. 19: „im liturgischen Gesange des Christlichen hat sich der alte gregorianische Gesang in seiner Eigenthümlichkeit der musica *plana* erhalten, während der Gemeindegesang wesentlich in den Bereich der musica *mensurata* (!) gehört, wie er von einem *gemeinschaftlichen* und *mehrstimmig* gesetzten Gesange (!!) der Natur der Sache nach nicht anders sein kann.“ Der Gemeindegesang ist somit, wie hieraus zu verstehen, harmonisch mehrstimmig gewesen, und hat sich bis auf den Vortrag von 4—5stimmigen alten Hymnen und Fugen erstreckt?! — *Umgekehrt;* als Gemeindeeigenthum kann nur jederzeit die musica plana (unserer gegenwärtigen Choralform entsprechend) gegolten haben; als Eigenthum des musikalisch geschulten Singechors dagegen, und — allenfalls der Geistlichen, als einen Einzelnen, die andere! — Der Herr Pfarrer wird sicher schon wieder hierauf mit seiner „korrupten Ansicht“ vortreten wollen; leuchtet jedoch nicht sogleich jedem Verstande das zuletzt Gestellte als das Natürliche und Richtige ein? Ungeachtet der Vf. den von mir gerügten Widerspruch niederkämpfen will, steht derselbe doch noch: „die grosse Masse (die Gemeinde) hat ihren Halt beim Singen in der rhythmischen Eigenthümlichkeit des Gesanges und — es wird der Gemeinde schwer, sich den Rh. anzueignen und darin zu beharren, und es erfordert zugleich ein genaues Zählen und Taktiren im Kopfe.“ Ich sagte etwas mildernd: es *scheint*; wer Vorstehendes liest, wird sagen: es *ist*. Der Vf. spricht in der Antikritik: der rh. Choral *erleichtert*, und die bisherige Singweise *erschwert* der Gemeinde das Singen. Ist das nicht Unsinn und Widerspruch zugleich, dem ausser dem gemeinen Menschenverstande die *Erfahrung* erst die gerechteste Bestätigung zu geben vermag? Auch sogar in unserem Dessau hat sich das Sprichwort bewährt: experientia docet. Nun vermag ich auch das Räthsel zu lösen, das der Eingang d. A. mir in dem Satze: „Auch *gehört* hat er — bis — bemüht haben“ stellte. Der Herr Pf. scheint nicht zu begreifen, dass man nicht eine Partitur lesen kann oder auch nur eine simple Notenleiter, ohne sich den Klang der Zeichen im Geiste zu verwirklichen. Sollte ich nun, um einen rh. Choral zu hören, nach *Nürnberg* reisen? Da liess mich später der Zufall in den *Briefverkehr* des Herrn Pf. blicken. Was die da ort prakt. Ausführung betrifft, so habe ich darüber zu berichten, dass in einer hiesigen Kirche an zwei folgenden Sonntagen zwar der Versuch gemacht wurde, bei welchem es jedoch ohne alle weitere Fortsetzung hat verbleiben müssen, weil die Gemeinde sich nicht finden konnte oder — wollte. Letzteres wird jedenfalls wieder in die Kategorie der korrupten Ansichten gezählt werden, denn die liebe Gemeinde hat nach herkömmlichem Gebrauche in der Kirche nur eine Stimme zum Singen, nicht zum Sprechen oder gar (horribile dictu!) Widersprechen! Im vorletzten Satze, der die Autoritäten bespricht, erkannte ich eine absichtliche Sinnverdrehung, ein Vermengen des Sinnes des Vf. mit dem des Rec. Ich stelle diesem Konglomerate aus meiner Recension *meinen* Sinn entgegen: „Und das Kirchengemässe des Chorals liegt eben in seinem Charakter des Ruhigen, Einfachen und Würdevollen, der demnach die sinnliche, weltliche Form, den *Rhythmus*, ausscheidet. Wie im Rh. überhaupt ein Bewegtes, Leidenschaftliches, Sinnlich Frivoles, mit einem Worte Weltliches liegt, so ist es hiernach daher gekommen, dass unsere Vorfahren (nach der Reformation) immer mehr und mehr durch die Abstreifung vom Rhythmischen und Sinnlichen auf die Vergeistigung dieses edeln, ächten Kirchengesanges hinwirkten und ihn dadurch gleichmässiger, einfacher und würdevoller einrichteten. Und wahrlich, eine lange Reihe von Autoritäten hat in diesem mehr als dreihundertjährigen Zeitraume dem Heiligsten der Kunst, dem frommen erhebenden Choralgesange, seine besten Kräfte gewidmet, Niemandem ist es eingefallen, zum Rhythmus wieder umzukehren. So hat sich denn unser Choral bei allem Wechsel der übrigen Musik behauptet und — als wahrhafter cantus firmus — unver-

ändert erhalten!" — Die erwähnte „Krone" ist in der Rec. weiter nichts als ein sehr nahe liegender Vergleich des alten Chorals und seiner unkirchlichen, zu weltlichen Rhythmik mit der in Italiens Kirchen schon seit längerer Zeit eingerissenen frivolen Kirchenmusik, wo man Opernarien zu hören bekommt, z. B. den Jägerchor aus *Weber's* Freischütz mit untergelegtem kirchlichen Texte, wobei auch selbst das la la nicht vergessen! ist. — Der *Schlussexpectoration* habe ich keine weiteren Worte entgegenzusetzen und räume hierdurch gern meinem Gegner das Feld. — Ob meine seitherigen Bestrebungen in der musikal. Kritik „ungegründet und leichtfertig" zu nennen waren, nach der Rec. über *Krausold's* Schrift, wird das Publikum selbst — und diese einzige gerechte Hoffnung bleibt mir noch übrig — aus einem würdigeren Standpunkte, als der gegebene, zu beurtheilen wissen. Nach diesem hiermit geschlossenen Eingehen in die Antikritik erlaube ich mir noch einige Erörterungen anzustellen. Der Vf. hat also meinen Unberuf zur Würdigung seiner Schrift wie zur Kritik überhaupt damit zu beweisen gesucht, dass ich mehr in den ch. Choral selbst, weniger in dessen logische und NB. *historische* Stütze eingegangen bin, worauf nach seiner Ansicht die Vortrefflichkeit des ch. Chorals, die Richtigkeit seiner Schrift nothwendig beruht. Letzterer dürfte 1) nun wohl, ausser mir, auch von manchem Anderen etwas in Zweifel gezogen werden, 2) steckt noch eine List dahinter. Zur Einleitung ein Vergleich. Ein Kaufmann aus der Stadt Grüneberg in Schlesien und resp. Weinbergsinhaber beabsichtigt eine Ausfuhr seines Weines ins Ausland. Da es damit nicht recht gehen will, so bemüht er sich in seiner Ankündigung, zu beweisen, dass der Wein wie jeder andere sei, weil er ebenso Reben, Blätter und Trauben wie jeder andere habe. Die Leute sagen zwar: der ist ganz richtig demonstrirt, aber dennoch wagt sich Niemand an den Kratzer und denkt bei sich: *Rheinwein ist doch besser!* — Woraus kann also zuvörderst die Vorstellung von dem absoluten Werthe einer Sache hervorgehen? Aus dem Stützgeländer? Das ist schon verdächtig! Nein, lediglich aus *ihr selbst!* Der Vf. stellt dagegen als Kriterium des ch. Chorals die *Geschichte* und erkennt zugleich darin *Luther* als seinen Hauptgewährsmann (!!). S. 19 oben steht: „Das Wesen des geistl. Kirchengesanges kann nur mit seinem ursprünglichen, *historisch decidirten* Auftreten erst sich dokumentiren, als eine der Reformation und ihrem kirchlichen Leben wesentlich eigenthümliche, wie dem damaligen Standpunkte der Musik andererseits entsprechende Erscheinung." An einem anderen Orte erklärt er dieses Zeitgemässe für die ächte Kirchenmusik, für den wahren Kirchenstyl. Nun stelle ich hiermit die beiden Fragen: Nach welchem Maassstabe soll ein *Kunst*werk gemessen werden? Nach einem *logisch historischen* oder nach dem, *den die Kunst selber gibt*, nach dem *ästhetischen??* — 2) Ist der *Choral* ein Kunstwerk oder nicht? — Er ist *mehr*, er ist ein Theil der Kunst *selbst*, der kirchliche, und von Allem mit der Zeit davon Entschwundenen der noch einzige, *ächt* gebliebene. Die Kunst ist zwar eine Tochter der Geschichte, ist aber mit der Zeit gross und mündig geworden. Sie fühlt sich *frei* und trägt ihre Gesetze in sich selbst und widerstrebt somit dem mütterlichen Gebote, die ihr nicht mehr passenden, sowie auch mürbe und alt gewordenen *Kinder*gewänder anzulegen. Auch die Kirche liebt sie ganz vorzugsweise und dient gern und freiwillig deren heiligen Zwecken, aber jedoch auch hier durch irgend ein Dogma sich fesseln zu lassen. — Wenn der Vf. dieses Kriterium der *Kunst*, als das *einzig hier entscheidende*, nicht anerkennen will, nun so zeigt er, dass er kein *Künstler* ist, und zugleich, dass sein Kriterium *keine* Anerkennung verdient. Jenes *verwirft* eben die alte steife Form als unkirchlich und unschön, geschmacklos mit einem Worte, und erklärt sich allgemein für die einfach würdigere, dem Heiligen angemessenere. Warum wählen denn die Opernkomponisten zum Ausdrucke des Heilig-Erhabenen die Würde unserer *gegenwärtigen* Choralform anders als des Kontrastes wegen von der weltlichen Musik? *Meyerbeer*, der doch gewiss den alten rh. Choral kennt, würde doch wohl seinem Marcel, schon um die getreuere Darstellung *der Zeit nach* dadurch mehr zu ehren, *diese* Form gewählt haben, sowie auch *Mendelssohn* in seinem Paulus die eines anderen Chorals, wenn — sie einer Berücksichtigung für würdig befunden worden wäre. (*Forkel* sagt: wo melodische Figuren sind, nimmt der *Figural*gesang seinen Anfang und der *Choral* hat sein Ende.) Aus diesem Allen wird nun auch die Abfassung meiner Recension klar werden. Ich habe es mit der Hauptsache, mit der *Spitze* dieses künstlichen (!) Gebäudes zu thun gehabt und sie mit Einem Schwertstreiche abgeschlagen, weniger bekümmert um das stützende Gerüst, das mir, wie die Grüneberger Reben insonderheit ihres elenden Krätzers wegen, für zu nichtig erscheinen musste. Aber da das *Gerüst* stehen blieb, wuchs meinem Gegner auch der Muth zu seiner erbärmlichen Antikritik, und dies um *so* mehr, da er sich eine belobende Erwähnung, von mir *à condition* gestellt, *à tout prix* für seine Person aneignete. Hierin steckte aber schon von vorn herein eine wohlverborgene List, eine fein und schlau gelegte Schlinge, um irgend einen Recensenten X, Y, Z zu fangen. Der Herr Pf. spekulirte nämlich so: Kommt dir erstlich so Einer in die Quere mit der Geschmacklosigkeit oder Unstatthaftigkeit des alten Chorals, so hast du ihn in der Falle, er muss dir deine Behauptung aus deiner logisch-historischen Entwicklung widerlegen. Thut er das nicht, so reisst du ihn allmählich herunter und schneidest ihm vor dem ganzen Publikum seine Ehre ab, dass ihm nie wieder einfallen soll, einen Buchstaben zu schreiben, — im anderen Falle *wird* Keiner dir widerlegen, am Allerwenigsten Einer von den *Musikern*, denn von diesen befasst sich höchst selten Jemand mit der alten Geschichte, am Wenigsten mit der Vertiefung darin bis zur aschgrauen Möglichkeit. Und die Nichtmusiker lassen dich und deinen alten Choral vollends in Ruhe. Wohl erkannt habe ich auch diese Schlinge, in die ich arg- und bewusstlos gerieth, sie liegt jedoch von dem Schwerte der *Kunstkritik zerhauen zu meinen Füssen*, von der der alte Kram ad mortuos in oblivionem sem-

ptersam judicirt wird. In das künstlich historisch-logische Stutzwerk leuchtet aber zugleich auch mir Jemand hinein, der unter manchem faulen Holze auch hohle Sparren gefunden hat, und dies eben mit der historischen Laterne zur weiteren Kenntniss des Publikums beleuchten wird. Wenn also der Verf. so dreist ist, unser Allerheiligstes der Kunst, ihr Eigenthum, nicht das der Kirche, unseren herrlichen volksthümlichen *Choral* mit frecher Hand antasten, ja, *stürzen* zu wollen (!!), so hat er, ich wiederhole es, entweder keinen Begriff von der Kunst überhaupt*), oder er will auch einen *besonderen Nebenzweck* erreichen. Und ist erst *einer* gestellt, dann erreicht sich leicht ein zweiter etc. etc. Dann werden wir in Zukunft nicht die alten Choräle *allein*, sondern im Verein mit den noch älteren Kirchenliedertexten singen. Ein solcher lautet:

Ich bin ein rechtes Rabenaas,
Ein wahrer Sünden-Krüppel,
Der seine Sünden in sich frass,
Als wie der Rost den Zwiebel —
Ach Herr, nimm mich *Hund* beim Ohr,
Wirf mir den *Gnadenknochen* vor,
Und nimm mich Sünden-Lümmel
In deinen Gnaden-Himmel!

So ein Text hat die rechte Salbung und muss unsere sämmtlichen *Gellert*'schen Liedertexte durch seine hohe Kirchlichkeit gänzlich aus dem Felde schlagen. Man denke sich einen solchen, belegt mit dem bekannten gewöhnlichen Namen „*Muckertext*", nach einer alten rh. Choralmelodie gesungen von einer alten Frau *alta et clara voce* unter mannigfachen Trillerchen und sonstigen Verbrämungen, wozu der Organist eine verstimmte *vox humana* mit Tremulantenbegleitung gezogen hat und nach des Herrn Pfarrers Vorschrift streng und laut zählt, um nur bei den Seufzer- und Taktrückungen, dieser „Abrundung zu einem schön gegliederten Ganzen mit rh. Mannigfaltigkeit", selbst nicht aus dem Takte zu kommen, z. B.:

Ich bin ein rech — tes Ra - ben - aas!

Die drei > können schon beim Singen die kunstvollen den *Stossseufzer* darstellen und setzen zugleich den *Rhythmus* besser in's Licht, wozu der Balgentreter durch einen derben Fusstritt ganz vorzüglich auch noch mitwirken kann. — Niemandem, der sich versucht fühlen sollte, zwischen dergl. Chorälen und Texten, die beide sowohl durch die antike *Zeit* als auch antike *Form* so ganz natürlich zusammenpassen, hier eine *Nonenparallele* für die ersteren zu ziehen, dürfte dies wohl als ein Vorwurf angerechnet werden. Doch nun Scherz bei Seite. Auch Referent achtet und ehrt die alten Choräle als *historische Denkmäler*, hegt *sogar* für jede einzelne Note ein' und dieselbe Pietät mit dem Herrn Pf. *Kraussold*, und würde mit diesem beim vorjährigen Eisenacher Gesangfeste sich gewiss auf gleiche Weise enthusiasmirt gefühlt haben beim Anhören des unsterblichen Chorals „Eine feste Burg ist unser Gott", an der durch die Erneuerung gebührlichen Stelle in der Urform. Aber die letztgenannte nun *ergo* für den Gebrauch der Gegenwart in die Kirche zu ziehen, das wäre denn doch wieder eine ganz andere Sache, das hiesse einen blos relativen Werth zu einem absoluten umstempeln.

Dem Herrn Pfarrer sage ich hiermit Adieu. Es werden sich wohl von anderen Orten her noch Federn in Bewegung setzen ad *majorem* Dei gloriam, d. h. zur Ehre *unseren*, von den Schlacken im Fegefeuer der Zeit gereinigten, veredelten und *vergeistigten Chorals*, den ich am Schlusse meiner Recension nicht ohne Fug und Recht die noch einzige Kirche *in* der Musik genannt habe.

Dessau. *Louis Kindscher.*

NACHRICHTEN.

Weimar, Sonntag, den 12. November. (Concert und der 4. Akt der Hugenotten.) Verfasser dieser Zeilen gehört nicht zu denen, welche den künstlerischen Interessen nur in ruhigen, behaglichen Zeiten eine Bedeutung zugestehen, welche meinen, die Kunst müsse schüchtern verstummen, wenn politische Leidenschaften gegen einander ringen und Kriegstrompeten und Kanonen ihre eherne Stimme erschallen lassen. Wohl weilt sie gern in seliger Ruhe und bei festlichem Jubel, aber in schweren Stunden der Bedrängniss zeigt sie sich am Mächtigsten Denen, die wahrhaft ihre Allgewalt begreifen, da sie nicht wie eine lächelnde Gauklerin mit tausenderlei gefälligen Thorheiten locken, sondern als die erhabene Göttin, die Trost und Erquickung hat für die Trauernden und Hoffnungsarmen und Leben und Begeisterung für die Kämpfenden und Müden. Wehe dem Volke, das in Zeiten innerer Gährung und Umgestaltung seiner Kunst vergisst, des inhaltreichsten Ausdrucks schöner, reiner Menschlichkeit! —

Die obenerwähnte Aufführung, welche zu vorstehender Betrachtung veranlasst hat, erschien uns in mancher Beziehung als ein recht erfreuliches Ereigniss, vornehmlich durch die Frische und das rege Leben, das von beiden Seiten, der Wirkenden und der Hörer, dabei geäussert wurde, und welches, gestehen wir es offen, bisher sich leider allzuoft vermissen liess.

Dieser Abend hat gezeigt, wie schätzbare Kräfte sich am hiesigen Theater vorfinden und wie es nur der Anregung und eines Mittelpunktes bedarf, sie zu einem wohlthuenden Ganzen zu vereinen. Dass es der jetzigen Intendanz nicht an gutem Willen und an frischer Regsamkeit gebricht, dafür bürgen die während ihres kurzen Wirkens erfolgten Engagements von Fräul. *Haller*, Fräul. *Agthe*, Herrn v. *Milde* und Herrn *Schneider* für die Oper und von Herrn *Liedtke* und Herrn *Jaffé* für das Schauspiel, und die dankbare Anerkennung eines vorurtheilslosen Publikums ist ihr in dieser

---

*) Es reizt ihn ein schleppendes Einerlei. Dieser Vorwurf trifft aber nicht die Sache, sondern die *Ausführung* derselben, wofür nun zunächst der *Organist* verantwortlich ist.

Hinsicht gesichert. Wenn auch trotz privater und offener Briefe mancher Drama unberücksichtigt bleiben, wenn auch mancher älteren und neueren Oper der wünschenswerthe Zutritt auf die Szene versagt werden muss, so liegt dies an der nichts weniger als unabhängigen Stellung der Intendanz und theilweise an der Lauheit des Publikums, der Theaterkasse und Bühne gegenüber.

Dass diese Lauheit und Indifferenz eine unbewegbare sei, gegen diesen Vorwurf hat sich die zahlreiche Versammlung am Abende des 12. November durch ihre warme Theilnahme glänzend gerechtfertigt — freilich war *Liszt* vom ersten bis zum letzten Stücke dirigirend, unterstützend oder selbständig ununterbrochen thätig, und wir vermuthen mit einigem Rechte, dass, wie die Seele, er auch der Magnet des Concertes gewesen sei.

Die Ouverture zu *Richard Wagner*'s Tannhäuser leitete das Concert ein, ein prachtvolles, abgerundetes Werk, das die drei Hauptzüge der Oper in meisterhafter Anordnung in sich schliesst. Jene wundersamen, auf den höchsten Chorden der Geigen vibrirenden Klänge, mit dem reizenden, durch verminderte Septimenharmonieen sich aufschwingenden Motive, deuten das heidnische, sinnliche Element an, welches wir in den ätherisch-üppigen, fieberischen Wollustschauern des im Venusberge spielenden ersten Aktes weiter entwickelt wiederfinden. Der jubelnde Zwischensatz, in dessen Weise der Tannhäuser beim Sängerkriege die Frau Venus preist, repräsentirt das poetisch-romantische Element. Endlich das christlich-gläubige, getragen von dem frommen Pilgergesange, welcher die Ouverture beginnt und in immer machtvollerer Instrumentation sich breiter und breiter entfaltend das Werk abschliesst. Was die Ausführung betrifft, so war sie um so anerkennenswerther, als bei dem Zeitaufwande, den die Proben zum 4. Akte der hier noch nie gehörten Hugenotten in Anspruch nahmen, für dies technisch sehr schwierige Werk nur eine zweimalige Repetition stattfinden konnte. Die feurige Entschiedenheit des Dirigenten hatte sich dem trefflichen Orchester mitgetheilt und in dem frischen Gesammteindrucke verschwanden kleine Unebenheiten, die erst nach häufigerer Wiederholung ganz zu vermeiden sein werden. Hoffen wir deshalb, das köstliche Musikstück recht bald wieder zu hören.

Wenn wir nur andeutend über die Leistungen von Fräulein *Agthe*, Herrn v. *Milde* und Herrn *Schneider* hinweggehen, so wollen wir uns keineswegs dadurch in Opposition setzen mit dem Beifalle, den das Publikum ihnen reichlich zollte. Fräulein *Agthe* ist mit vollem Rechte beliebt, ihre Stimme ist wohlklingend und biegsam, ihr Gesang rein und geschmackvoll; Herr v. *Milde* besitzt eine höchst ansprechende Persönlichkeit und seine Stimme ist weich und sympathisch; ebenso ist Herr *Schneider* mit glücklichen Anlagen begabt, die bei sorgfältiger Pflege sich gewiss recht erfreulich entwickeln werden. Eine zu grosse Aengstlichkeit beeinträchtigt zuweilen noch die Freiheit seines Vortrags. Bei jungen, strebsamen Talenten erweckt diese Schüchternheit indess eher ein günstiges Vorurtheil: nur das Handwerk oder das Genie tritt sicher auf, das eine nie von der Bahn des Gewohnten abweichend, das andere im Gefühle seiner schöpferischen Kraft, nur in seiner Kühnheit sein Gesetz erkennend, wie *Liszt*, der Eine, Unerreichte.

Wohl mag manches schwachnervige, überschwänglich zarte Gemüth zurückbeben vor den Abgründen dieser Leidenschaft, vor dem dante'schen Sturmflug durch Himmel und Hölle; wohl mögen manche in aesthetischen Lindenblüthenthee schwelgende und in konservativen Flanell sich hüllende Naturen sich unbehaglich fühlen inmitten dieser Alpenfrische und vulkanischen Glut. Wer kräftig genug ist, diese ganze Zaubermacht über sich walten zu lassen, von ihren Armen getragen durch die Welt des Schmerzes und der Lust, der wird den Gott fühlen, der sich in dieser wunderbaren Organisation offenbart, der wird es ahnen, dass er noch etwas Grösseres als einen Virtuosen, noch etwas Anderes als eine glänzende Technik bewundert hat. Warum, nachdem die musikalische Welt durch die Ueberzahl von Virtuosen an der Virtuosität sich fast übersättigt hat, äussert *Liszt* immer einen erhöhten, stets neuen unwiderstehlichen Eindruck? — Weil bei ihm die Virtuosität eine vollkommen freie, unbewusste ist, das Element, das ihn trägt, wie den Vogel die Luft. Nie hat er mit Schwierigkeiten kokettirt, und seine kühnsten Kombinationen, so wie sie erfunden, wurden zugleich ohne Widerstreben von seiner gefügigen Hand ausgeführt. Nichts bei ihm macht den Eindruck des Eingeübten oder des Routinirten, Alles tritt frei und urkräftig hervor, als entquölle er zum ersten Male seinen beseelten Fingern. Nach diesen unserem innersten Gefühle entströmten Worten könnten wir uns nur wiederholen, wollten wir über sein Spiel an diesem Abende sprechen. Er trug das wunderschöne Andante aus dem *Henselt*schen Concerte, einem der grossartigsten Klavierstücke neuerer Zeit, und seine übermüthig heitere, Geist und Anmuth sprudelnde Tarantelle vor, wovon zumal das letztere Stück einen oft während des Spieles ausbrechenden und nach dem Schlusse nicht enden wollenden Beifallsjubel hervorrief, der nicht eher verstummte, als bis der Gefeierte sich noch einmal dem Publikum gezeigt hatte.

Bald darauf sah man *Liszt* wieder am Dirigentenpulte, um zum ersten Male den 4. Akt der Hugenotten dem Weimar'schen Publikum vorzuführen. Wir stehen nicht an, diesen 4. Akt zu dem Höchsten und Schönsten zu zählen, was die dramatische Musik überhaupt hervorgebracht, und es ist zu hoffen, dass, nachdem der schwierigste Theil so glücklich vorangegangen, die frommen Bedenken, die sich bisher der Aufführung der Oper widersetzten, schwinden und diesem erhabenen Gaste nicht länger die Pforten des hiesigen Theaters verschlossen bleiben werden. Nein, und abermals nein, es kann das wahrhaft religiöse Gefühl nicht verletzt werden, eine fromme, dem Protestantismus heilige Weise in so würdiger, grosser Auffassung und in einem so grossen, würdigen Stoffe von der Bühne herab zu hören. Gewiss ist es eine engherzige Ansicht, die Bühne der Kirche diametral entgegenzustellen. Eine Oper,

wie die Hugenotten, hat einen andren Zweck, als einen vorübergehenden, frivolen Ohrenkitzel zu erwecken; die gewaltigen Ereignisse, durch den musikalischen Ausdruck noch erhöht und veredelt, wirken erschütternd und wieder erhebend auf den Hörer. Wer schaudert nicht über die fanatische Verblendung Derer, die Meinungen wegen ihre Brüder ermorden, und wer bewundert nicht den Todesmuth, welchen Marcel und die Seinen aus dem glaubensstarken, ewigen Choral schöpfen! Wahrlich unsere Zeit kann sich Kraft und Erhebung holen aus dieser Oper; auch wir sind zerrissen vom Fanatismus der Parteien und uns fehlt das Palladium Marcels: „Ein' veste Burg ist unser Gott!" —

Fräulein *Huller* gab in ihrer Rolle einen neuen Beweis, dass ihr Talent von ächtem dramatischen Gepräge ist; es steigert sich mit der Grösse der Aufgabe, und wir begrüssen ihre Valentine als ein tief empfundenes, seelenvolles Charakterbild. Unter vielen vortrefflichen Zügen heben wir ganz besonders den Moment hervor, wo Raoul, der die Verschwörung gegen die Hugenotten belauscht hat, ihrem Flehen widerstrebend, mit seinen Brüdern zu sterben, hinausstürzen will. Da bricht die lang zurückgehaltene Leidenschaft mit einem Male alle Fesseln, mit dem Geständnisse ihrer Liebe wirft sie sich ihm zu Füssen — darauf, wie die Besinnung ihr zurückkehrt, ergreifen sie Scham, Bestürzung, bange Zweifel; bebend richtet sie sich auf, mit beiden Händen bedeckt sie ihr erröthendes Antlitz, sie, das Weib eines Andren, wagt nicht mehr das Auge auf den Mann zu erheben, dem dieser letzte, höchste Augenblick voll Qual ihr Herz entschleiert hat. Fräul. *Huller* spielte mit so wahrer, tiefer Leidenschaft, jede Bewegung der Hand, jede Stellung, jede Miene drückten so vollständig Valentinens Seelenzustand aus, dass wir uns berechtigt glauben, ihr ein glänzendes Prognostikon für die Zukunft zu stellen, um so mehr, als dies bedeutende dramatische Talent von einer umfang- und metallreichen, jeden Ausdrucks fähigen Stimme unterstützt wird.

Herr *Götze*, durch ein hartnäckiges Augenübel lange von der Bühne entfernt gehalten und leider noch immer nicht ganz hergestellt, trat als Raoul auf und bewährte sich abermals durch seinen edlen, durchgebildeten, von aller Manier freien Gesang als einen recht ausgezeichneten Künstler. In dem wundervollen Duette mit Valentinen, in jenen thränenerweichten, selig entzückten Phrasen traten alle diese vortrefflichen Eigenschaften auf's Schönste hervor, und seine aus tiefbewegter Seele dringende Stimme, im Verein mit dem Gesange von Fräulein *Huller*, erweckten gewiss in manchem Herzen einen bleibenden Nachklang.

Wir haben noch zu bemerken, dass die Szene der Schwerterweihe mit dem Gesange der drei Mönche und ihren kolossalen Chören präcis und feurig gesungen und dargestellt wurde und ihre mächtige Wirkung auch diesmal nicht verfehlte. Das Orchester löste seine schwierige Aufgabe mit dem folgenreichen Eifer, der nur dem lebendigen Interesse an dem Werke selbst hervorging. Wir verhehlen nicht, dass eine tiefer eingehende Kritik hie und da manches minder Gelungene hervorzuheben, auf manchen kleinen Uebelstand aufmerksam zu machen hätte — es war aber nicht unsere Absicht und konnte es nicht sein, den an und für sich rühmlichen und in seiner Gesammtwirkung erfreulichen Versuch, das Publikum mit dieser erhabenen Schöpfung bekannt zu machen und ihr die Bahn zur vollständigen Aufführung zu eröffnen, anders als mit gerechter Anerkennung und Sympathie entgegenzunehmen. Der Tag, wo wir zum ersten Male die Hugenotten auf der hiesigen Bühne erscheinen sehen werden, soll uns ein hoher, ein festlicher sein, und dann wollen wir auf's Neue dankend Dessen gedenken, der durch die Aufführung einstheils dem Ganzen den Weg gebahnt hat. *F. R.*

Leipzig, 1848. — Achtes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses. Donnerstag, den 30. November. — Ouverture zu *Schiller's* Trauerspiel „Die Jungfrau von Orleans", komponirt von *J. Moscheles*. — Recitativ und Arie mit Chor aus der Nachtwandlerin von *Bellini*, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe*, grossherzogl. Hofopernsängerin von Weimar. — Concertino für die Oboe mit Orchester, komponirt und vorgetragen von Herrn *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Agthe*. — „Im Hochland", Ouverture von *N. W. Gade*. — Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von *Franz Schubert*, vorgetragen von Fräul. *Agthe*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Nr. 5, Cmoll). —

Die Ouverture von *Moscheles* zu *Schiller's* Jungfrau von Orleans, welche das heutige Concert eröffnete, hat viel eigenthümliche Ideen, manche unerwartete Wendung, auch eine gute Instrumentation. Ob es dem Komponisten gelungen, die Bezüge auf das Stück durchgängig erkenn- und erfühlbar auszudrücken, wie es z. B. *Mendelssohn* in seinen Ouverturen vermochte, wagt Ref. nach einmaligem Hören nicht zu entscheiden.

Fräulein *Agthe* schmeichelt sich mit jedem neuen Besuche tiefer in das Herz des Leipziger Publikums hinein. Die junge Sängerin ist aber auch eine der wohlthuendsten Kunsterscheinungen. Lieblicher, reiner, gleichmässiger und überaus frischer Klang der umfangreichen Stimme, leichteste Ansprache derselben, Volubilität, immer wärmer sich offenbarender Gefühlsausdruck und die strengste Fernhaltung jeder Art von Manier, das sind Eigenschaften, welche, verbunden mit einer seltenen Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, überall gefallen müssen. Der Beifall war stürmisch. Nach der ersten Arie und nach dem Vortrage der Lieder wurde Fräulein *Agthe* durch wiederholten Applaus gerufen.

Herr *Diethe*, unser verdientes Orchestermitglied, hat es in der Komposition seines Concertino's nicht auf halsbrecherische Passagen abgesehen — für welche das Ohr auch nicht geschaffen ist —, sondern vorzüglich das Melodiöse berücksichtigt, und so ein freundliches Werkchen geschaffen, das er mit Geschmack vortrug und sich reichlichen Beifall damit errang.

Die *Gade*'sche Ouverture „im Hochland" und die

Google

Beethoven'sche Symphonie, Nr. 5, Cmoll, schlugen, wie immer, zündend in alle Gemüther.

Kleine Anzeige.

Louis Pape. Verborgenheit von *Eduard Mörike.* Lied für Bass mit Pianofortebegleitung. Verlag von *F. W. Kaibel* in Lübeck. Pr. 8 gGr.

Bewegt sich in ziemlich gewöhnlichem ausgetretenen Geleise, wird aber für gewisse Salons, wo man es eben nicht liebt, etwas mehr in die Tiefe hinabzusteigen, willkommen sein. Der Kritik bietet es keinen besonderen Anlass zu Bemerkungen; es müsste denn das S. 5 eingeschobene Rezitativ sein, das sich in einem gewöhnlichen Liede etwas sonderbar ausnimmt. Vielleicht fühlte der Komponist, dass seine Melodie für eine viermalige Wiederholung denn doch zu unbedeutend war; er begnügte sich also mit *dreimaliger* und metamorphosirte flugs die eine Mittelstrophe in ein wohl oder übel passendes Rezitativ. *Fr. S.*

FEUILLETON.

Trotz des aufgehobenen Versammlungsrechtes gedeihen die Quartett-Concerte in Berlin, und in der That sind in jetziger Zeit solche reine Seelengenüsse wirklich etwas Erquickliches bei so vielem Unordentlichen in der Welt.

Das Hofoperntheater zu Wien ist wieder mit Lucrezia Borgia eröffnet. „Und denkt nicht an morgen", singt Orsini!

Anerkennenswerth! das Hamburger Stadttheater brachte in Einer Woche: „Die Stumme" — „Belisar" — „Czaar und Zimmermann" und „Tell".

Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. hat seinen sechsten Jahresbericht (Oktober 1847 bis Oktober 1848) abgelegt. Danach ist das Kapitalvermögen der Stiftung, welches beim vorigen Abschlusse 19,935 Fl. 11 Kr. betrug, auf 20,464 Fl. 26 Kr. gestiegen. Die Zinsenerhebungen betrugen 320 Fl. 15 Kr., die eingegangenen Geschenke 55 Fl.; auch kam das erste der Stiftung gemachte Legat von 100 Fl. von *Wilhelm Heinrich Ankermann*, Mitglied des Liederkranzes. — Der jetzige Stipendiat, *Kaspar Jakob Bischoff*, hat sich nach Leipzig übergesiedelt, wo Musikdirektor *Rietz* seine Studien leitet.

Die deutsche Operngesellschaft in Holland hat in Rotterdam den „Freischütz" und „Hans Heiling" gegeben.

Die Leipziger Allgemeine Modenzeitung liefert ein hübsches Portrait des Violoncellisten und kaiserlich russischen Musikdirektors *Karl Schuberth*, dessen Biographie wir bereits im vorigen Jahrgange S. 387 mittheilten.

Zu Sémur in der Bourgogne starb *Justin Gensoul*, ehedem beliebter Schriftsteller und Verfasser vieler Operbücher, z. B. Les deux Mousquetaires (von *Berton*), Le mariage anglais u. s. w.

Jenny Lind hat bei ihrer Abreise von Dublin, wo sie mit grossem Erfolge sang, den Armen der Stadt 400 Pf. Sterl. geschenkt (über 2700 Thlr.)

Bei *Robert Blum*'s Todtenfeier in Leipzig (den 26. November) wurde in der Thomaskirche von einem Theile der Singakademie *Cherubini*'s Requiem in Cmoll, jedoch mit Hinweglassung einiger Nummern, unter *Rietz'* Leitung aufgeführt.

Der in Wien standrechtlich erschossene Dr. *Becher* ist, so viel wir wissen, derselbe, der sich als Komponist und musikalischer Schriftsteller vielfach bekannt gemacht hat.

Der König von Preussen hat den jährlichen Zuschuss zu den Theatern in Berlin, welcher bisher 155,000 Thlr. betrug, auf 15,000 Thlr. herabgesetzt.

Am 15. December soll in London (Exeterhall) eine grosse Musikaufführung zum Besten der in Leipzig zu gründenden Mendelssohn-Stiftung stattfinden. Aufgeführt wird des Meisters Oratorium Elias, unter Mitwirkung von *Jenny Lind*. Der Ertrag des Concertes wird zu einem Stipendium für Engländer verwendet, die sich am Leipziger Konservatorium zu Kandidaten für die Mendelssohnstiftung vorbereiten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen:

Beyer, F., Album 1848. 6 Morceaux élégants sur des Airs favoris allemands. Op. 93. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

Dorn, H., Fest-Ouverture zur 6. Säcularfeier des Kölner Dombaufestes 1848. Charakteristisches Tongemälde für Orchester (Chor ad libitum) mit Benutzung *Reichardt's*: Was ist des Deutschen Vaterland. Op. 60. Pr. 3 Fl.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Viol., Viola und Violoncello in Stimmen. Neue elegante und billige Ausgabe. **Heft 2.** Subskriptionspreis 1 Thlr. (Alle Musikalienhandlungen nehmen noch Subskription darauf an und geben ausführliche Anzeigen aus.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Dezember. **Nr. 50.** 1848.

Inhalt: Weiteres zu den Kranzseld'schen Werke — Julius Rietz — Nachrichten: Aus Hamburg. Aus Stuttgart. Aus Leipzig — Kleine Anzeigen — Feuilleton.

Weiteres zu den Kranzseld'schen Werke

„Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung."

Von *Fr. Beliens*

Vorstehend bezeichnetes Werkchen habe ich, wie jede Erscheinung im Gebiete des Kirchengesanges, mit Aufmerksamkeit durchgesehen und muss hiermach dem genannten Urtheile des Herrn Seminarlehrers *Louis Kreutzer* in Nr. 20 dieser Zeitschrift durchweg beistimmen. Bei diesee Durchsicht habe ich nur einige Bemerkungen notirt, welche die Richtigkeit jenes Urtheils darthun werden. Es sind folgende:

1

Zu Seite 4.

Die katholische Kirche begreift unter dem Ausdrucke *Choral* nicht *alle* lateinischen Ritualgesange, sondern nur einen Theil (wenn auch den grossesten) derselben, und dann die den einzelnen katholischen Vlhkern eigenthümlichen Gesänge. Die katholische Kirche unterscheidet im Kirchengesange einen *modus legendi* und einen *modus choralter*. Zu ersterem gehört der Lektions-, Epistel-, Kollekten-, Evangelien- und Orationston; zu letzterem gehören die Hymnen, Antiphonen, Responsorien, Psalmen u. s. w. Die Aeusserung des Herrn *Kranzseld*, dass in der kath. Kirche nur den und wieder deutsche Gesänge vorkommen und dass diese nun den kath. Kirche fremdes Element seien, ist merkwürdig und bekundet, dass es nicht die entfernteste Kenntniss vom kath. Kirchengesange hat.

Die Citate aus dem *Vilsecker*'schen Werke sind unnütz, einerseits, weil *Vilsecker* keine Autorität gilt, anderentheils, weil die gegebenen Definitionen falsch sind.

Der Begriff vom römischen oder Gregorianischen Gesange kann und muss im engeren und weiteren Sinne genommen werden, im engeren versteht man unter ihm die vom Papst *Gregor* dem Grossen gesammelten, geordneten, zum Theil selbst komponirten und der Kirche als Norm für alle Gegenden und Zeiten übergebenen Gesänge; im *weiteren* Sinne begreift er ausser diesen Gesangen noch alle die zahlreichen Gesänge in lateinischer Sprache, welche in späterer Zeit entstanden, in der Kirche zu allgemeiner Geltung gelangt und von ihr zum gottesdienstlichen Gebrauche canonisirt sind.

2

Zu Seite 5.

Unter Choral versteht die katholische Kirche alle Kirchengesange mit wirklichen melodischen Bewegungen (*modus choraliter*) im Gegensatze zu dem *modus legendi*, insbesondere aber alle Kirchengesänge in gebundener Sprache, ohne Rücksicht darauf, ob sie lateinisch, deutsch, französisch, griechisch etc. sind (Vgl. die Bemerk. 1.)

Wenn daher *Vilsecker* sagt: „unter lutherischem, protestantischem Choral verstehe man den *deutschen* Kirchengesang, den *Luther* in den Kirchen *eingeführt* habe", so muss man sich wirklich wundern, wie ein des Kirchengesanges so nothwendiger Mann ein Lehrbuch des römischen Kirchengesanges schreiben kann! — Ein eclatter Gewährsmann für Herrn *Kranzseld*, der bei dieser Gelegenheit den Bibelspruch beherzigen möge: Wenn ein Blinder den anderen führt, so fallen Beide in den Grube.

Dass der deutsche Kirchengesang schon Jahrhunderte vor *Luther* in der Kirche üblich war und nicht erst von diesem in die Kirche eingeführt worden, ist längst erwiesen. Herr *Ir* führt selbst (S. 14) fünf deutsche Gesange an, die *Luther* aus den alten Kirche beibehalten hat; wieder enten sollen aber noch mehrere genannt werden.

3

Richtig ist, dass der Choral kirchlicher Gemeindegesang, *Volkskirchengesang* ist, und hätte Herr *Ir* diesen Ausdruck konsequent festgehalten und seine Forschungen in der alten Musik auch etwas weiter und gründlicher getrieben, ohne er mit denselben in die Oeffentlichkeit trat, so würde er nicht zu solchen irrigen Ansichten, wie den hier niedergeschriebenen, gekommen sein.

4

Der Antiphonien- und Responsoriengesang ist ebenso wohl ursprünglich Gemeindegesang gewesen, als der Choralgesang, und unterscheidet sich von demselben nur durch die metrische Einrichtung, keineswege aber durch die ausgebildete rhythmische Bewegung

5.

Zu Seite 6.

Die Aeusserungen des Herrn *Kr.* über die Bedeutung und den Ursprung des Ausdrucks *Choral* zeigen deutlich, dass es mit seinen geschichtlichen Studien nicht (wie er glaubt und S. 3 versichert) weit gekommen ist. Es konnte ihm sonst nicht entgangen sein, dass jene Bezeichnung bis in die Zeiten *Gregor's* hinaufgeht, wie schon der oben angeführte Ausdruck *modus choraliter* zeigt.

6.

Zu Seite 11.

Dass das Wesen des Gregorianischen Kirchengesanges, wie Herr *Kr.* meint, nur singende Recitation sei, bekundet ebenfalls seine Unkunde im alten Kirchengesange. Er hat hier vielleicht nur die eine Gattung des römischen Gesanges, den *modus legendi*, vor Augen

7.

Zu Seite 13.

Herr *Kr.* giebt sich vergebliche Mühe, den *Ursprung* des deutschen Chorals anderswo, als in den alten Hymnen zu finden, welche einen Theil des römischen Gesanges ausmachten (dass viele Choräle ehemals Volkslieder waren, welche, wie Herr *Kr.* sagt, sehr an den römischen Gesang anstreiften, müssen diese Behauptung nicht an). Da er späterhin zugeben muss, dass diese Hymnen und die nach ihnen gebildeten anderen alten deutschen Gesänge — als *musica plana* — keinen Rhythmus kennen, so zählt er sie (S. 15) zu den unbedeutendsten und schwächsten, obwohl *Luther* und seine Nachfolger sie sehr hochschätzten und auch in neuester Zeit unter Anderen der Professor *A. B. Marx* im 1. Bande seiner Kompositionslehre dieselben zu den *schönsten* zählt.

8.

Zu Seite 14.

Herr *Kr.* sagt, dass *Luther* nur 4 Choräle und den Ambrosianischen Lobgesang (*Te Deum laudamus*, Herr Gott, dich loben wir) aus der alten Kirche beibehalten habe. Der gelehrte Herr möge nicht aufbrausen, wenn ihm gesagt wird, dass *Luther* und seine Nachfolger *einen grossen Theil* der Kirchengesänge der kath. Kirche, sowohl der lateinischen als der deutschen Gesänge, beibehalten und nur diejenigen weggelassen haben, welche ihren Glaubenssätzen entgegen waren; und selbst von diesen wurden viele ihrer Schönheit wegen beibehalten und nur deren Text verändert. Sollte Herr *Kr.* dies bezweifeln, so sehe er die Psalmodie (*Psalmodia, hoc est Cantica sacra* etc. 1578) von *Lucas Lossius* an. Es ist dies *ein ziemlich starker Quartband*, der nur einen einzigen neueren Gesang, den Choral: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort etc., sonst aber lauter Gesänge der alten Kirche, meistens lateinische, enthält. Es ist dies eines der wichtigsten Werke aus jener Zeit und liefert gegen Herrn *Kr.* unter Anderem auch den Beweis, *dass der Kirchengesang zu Luther's Zeit weder durchaus umgewandelt, noch streng rhythmisch gesungen worden ist.* Herr *Kr.* sagt selbst, dass in den Gesängen der alten Kirche kein (strenger) Rhythmus geherrscht habe. Diese alten Gesänge — die *musica plana* — sind nun aber, wie die Psalmodie des *Lucas Lossius* schlagend beweist, zum grossen Theile (nicht zum unbedeutenden Theile, wie Herr *Kr.* meint) in die protestantische Kirche übergegangen. —

Doch, Herr *Kr.* weiss sich zu helfen; er sagt (S. 15), diese Gesänge seien von *Luther* und seinen Nachfolgern (zu welchen übrigens vorzugsweise *Lucas Lossius* gehört) in streng mensurirte Gesänge umgeschaffen worden. Es fehlt hierbei nur eine Kleinigkeit, nämlich — der Beweis. Der Gegenbeweis soll nachher geliefert werden.

9.

Zu Seite 16.

Die Choräle: *Media vita* (Mitten wir im Leben sind), Komm h. Geist, Herre Gott; Nun bitten wir den h. Geist; Gelobet seist du Jesus Christ und viele andere alte deutsche Gesänge sind von der katholischen Kirche herübergenommen worden, und werden in dieser Kirche noch fortwährend *ebenso*, nämlich ohne (strengen) Rhythmus, gesungen, wie in der protestantischen Kirche, welches sich Herr *Kr.* vorläufig bemerken möge.

10.

Zu Seite 17.

Herr *Kr.* führt hier mehrere Choräle an, die von der Zeit *Luther's* bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts komponirt sein sollen, und diese rechnet er zu den „schönsten und grandiosesten" Chorälen. Von den angeführten Chorälen gehören aber folgende: Vom Himmel hoch da komm ich her; Vater unser; O Lamm Gottes; Allein Gott in der Höh'; Herr Jesu Christ; O Traurigkeit, der Zeit *vor* der Reformation an, wie dies alte katholische Gesangbücher, Ritualien, Psalterien etc. beweisen, und sind ebenfalls, wie die oben genannten und noch viele andere, aus der alten Kirche beibehalten worden und in dieser noch üblich.

11.

Zu Seite 19.

Der protestantische Kirchengesang war zur Zeit *Luther's* und seiner nächsten Nachfolger dem alten katholischen wesentlich — in rhythmischer und melodischer Hinsicht — gleich; der unwesentliche Unterschied bestand nur in den protestantischer Seits neu komponirten Gesängen, die übrigens in rhythmischer Hinsicht den alten gleich waren, wie dies vorzüglich die Psalmodie von *Lucas Lossius* beweist, worin sogar noch (1578!) zwei Ordnungen von (meistens deutschen) Messgesängen vorkommen. Herr *Kr.* behauptet aber, diesen unumstösslichen Beweisen zum Trotze, *Luther* habe einen förmlich neuen Kirchengesang geschaffen; dieser sei der wahre protestantische Kirchengesang!

Herr *Kr.* sagt hier, wie auch S. 10, dass die katholische Kirche sich lediglich in ihrem Klerus darstelle. Es wird ihm gerathen, sich, ehe er wieder eine ähnliche Unwissenheit zur Schau trägt, von irgend einem kath. Dorfschulmeister belehren zu lassen; dieser

Digitized by Google

wird ihm entgegen, dass die kath. Kirche — nach der Definition des alten römischen und jedes neueren Katechismus — aus der *Gesammtheit aller* rechtgläubigen Christen besteht. Der verschiedene Charakter der beiden Kirchen entscheidet nichts für ihn.

Dann sagt der *in puncto* des alten Kirchengesanges so hochgelehrte Herr *Kr.*, dass im liturgischen Gesange (der protestantischen Kirche) der alte römische (Gregorianische) Kirchengesang in seiner Eigenthümlichkeit erhalten sei. Diese liturgischen Gesänge sind aber dem Gregorianischen Gesange ganz fremd und Erzeugnisse einer späteren Zeit, der letzten Jahrhunderte!

12.

Zu Seite 20.

Herr *Kr.* sagt: die einheitliche Durchdringung der Harmonie und Melodie charakterisire die neue Periode, die Reformation. Hiergegen die einfache Bemerkung, dass alle Gesang- und Melodienbücher aus jener Zeit nur den einfachen Choral, die Melodie, enthalten. Die wenigen mehrstimmigen Chorale aus jener Zeit waren nicht für die *Gemeinde*, sondern für den *Chor* bestimmt, wie die meistens beigefügten Bezeichnungen *duo*, *tres pueri*, *chorus* etc. beweisen; diese gehören also nicht zum *Volkskirchengesange*; dieser ist wesentlich einstimmig. Was Herr *Kr.* ferner über die alte Musik und ihre Ausbildung im Mittelalter sagt, verdient keine weitere Berührung. Ueberall aber offenbart er eine ziemliche Gewandtheit in Aufstellung falscher Prämissen, aus welchen er dann sein Phantom, den streng rhythmischen Choral, deduciren will. Doch sein Bemühen ist vergeblich.

13.

Zu Seite 19.

Herr *Kr.* sagt, dass die Musik vom 12. bis 16. Jahrhundert in den kanonischen und kontrapunktischen Kompositionen bis in's unnatürliche Extrem gerathen sei. Diese Kompositionen gehören aber in den Bereich der Figuralmusik, der *musica mensurata*, die er nach ihrer (angeblich) streng rhythmischen, melodischen und harmonischen Einrichtung der Gegenwart aufdringen will! —

Nun wird ferner gesagt, dass mit dem 16. Jahrhundert eine *förmliche Reform* der Musik begonnen habe; diese Reform wird wahrscheinlich darin bestehen, dass *Luther* und seine Nachfolger (wie S. 15 gesagt ist) die vorhandenen Kirchengesänge in streng mensurirte umgeschaffen haben sollen, und ferner, dass die künstlerische (sic) Musik den neu erwachten religiösen Lehren in keiner Weise entsprochen habe. Hiergegen folgende kurze Bemerkungen:

1) Die Geschichte kennt keine förmliche Reform der Musik zur Zeit *Luther's*; er und mehr noch seine Nachfolger haben nur vorzüglich den *deutschen Choralgesang* begünstigt und gefördert. Dies war eine nothwendige Folge des protestantischen Kultus, demungeachtet behielt die protestantische Kirche einen grossen Theil der alten lateinischen Gesänge bei, und sind diese erst in späterer Zeit nach und nach ausgeschieden worden.

2) Jeder, der nur einigermaassen Musik versteht, muss zugeben, dass die Figuralmusik, die *musica mensurata*, welche nach Herrn *Kr.* die *Grundlage* des protestantischen Chorals sein soll, künstlerischer sei, als der einfache, *ruhig* und gleichmässig dahinschreitende Kirchengesang, die *musica plana*. Wenn nun Herr *Kr.* sagt, dass die künstlerische Musik den neu erwachten religiösen Lehren (zur Zeit der Reformation) in keiner Weise entsprochen, dass sie sich dem Leben völlig entfremdet und namentlich von dem der Musik zum Grunde liegenden Texte ganz entfernt habe — *ganz im Gegensatze zur früheren musica plana, welche sich eng an's Wort angeschlossen und gleichsam der erhöhte recitirende Ton des Wortes gewesen sei* — so spricht er hierdurch die reine Wahrheit, aber auch zugleich über sich und seinen rhythmischen Choral das Urtheil! —

Ungeachtet dieser Selbstverurtheilung wollen wir doch den Verfasser bis zum Schlusse seines Werkchens begleiten.

14.

Zu Seite 21.

In Bezug auf die kontrapunktischen Arbeiten des Mittelalters sei nur gegen Herrn *Kr.* bemerkt, dass diese nie zum Kirchengesange gehört, nie die kirchliche Sanktion erhalten haben.

15.

Zu Seite 32.

Herr *Kr.* sagt: „der protestantische Choral ist wesentlich rhythmisch, und nicht bloss einzelne Choräle sind es, sondern alle und jede“; und ferner: der Choral in seiner *ursprünglichen* Gestalt, der Choral, wie er von *Anfang* war und sein soll, sei streng rhythmisch, mannigfaltig rhythmisirt gewesen. Dann theilt er die Choräle in drei Klassen, und zwar 1) Choräle mit durchgreifend und gleichmässig 4theiliger Mensur (dieser Klasse ist das günstigste Schicksal bestimmt: die betreffenden Choräle erleiden keine weitere Veränderung, als dass sie streng taktmässig gesungen werden müssen; in solcher Gestalt sind sie dann qualificirt, bei unseren jetzigen Bürgerwehrparaden gesungen zu werden; die Musikchöre ersparen sodann dem Volke die Mühe des „*beständigen und genauen Zählens und Taktirens im Kopfe*“ (S. 70). Deutschland wird nun bald nicht allein in militärischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht auf gleicher Höhe mit den alten *Griechen* stehen, die so musikalisch waren, dass ihnen schon „der Ton als solcher für sich und in sich selbst Musik war“, wie Herr *Kr.* S. 20 versichert); 2) Choräle mit durchgreifend und gleichmässig 3theiliger Mensur (die hierhin gehörenden Choräle müssen durchgehends wieder in den Tripeltakt gesetzt werden; sie erscheinen dann, wenn die *Behörden* nur nicht das richtige *Tempo* verfehlen, die *Strauss*'schen Walzer); 3) Choräle mit gemischter Mensur und (gemischtem) Rhythmus (diese Choräle trifft ein *unbeschreibbares* Schicksal). Herr *Kr.* ist nun zwar verbunden, seine Behauptungen zu beweisen; da er dies jedoch nicht vermag, so soll hier ein kurzer Gegenbeweis geführt werden.

Herr *Kr.* behauptet zunächst, alle Choräle seien

rhythmisch, streng rhythmisch, und verlangt deshalb (S. 68), dass von Seiten der *Behörden ein allgemeines Tempo vorgeschrieben werde*, und macht es deshalb (S. 69) den Organisten „zur ersten und unerlässlichsten Pflicht, sich *strictissime* an die Mensur der Noten zu halten.“ Nun ist es notorisch, dass die protestantische Kirche einen nicht unbedeutenden Theil ihrer Choräle aus der alten Kirche beibehalten hat, welche aber keinen streng rhythmisirten Gesang kannte und duldete; die kath. Kirche hat diese Gesänge auch und singt sie in ihrer Stabilität, wie vor Jahrhunderten, ohne wirklichen Rhythmus, *ebenso*, wie die protestantische Kirche, z. B. die Choräle: Allein Gott in der Höh' sei Ehr; Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut; Christus ist erstanden; O Lamm Gottes, und viele andere. Dies beweist vorzüglich *die lebendige Tradition*.

Die Behauptung, dass *Luther* und seine Nachfolger diese alten Gesänge in streng mensurirte Gesänge umgeschaffen habe, ist *unwahr*, denn die katholischen und protestantischen Gesang- und Melodienbücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert stimmen überall und namentlich auch bei den gemeinschaftlich gebliebenen Gesängen sowohl rücksichtlich der Melodie, als der wesentlich rhythmischen Bezeichnung durchaus mit einander überein. Es findet sich theils die römische, theils die Mainzer Notirungsweise angewandt; die rhythmische Bezeichnung der römischen Notirungsweise ist dreifach: *longa* (▪), *brevis* (■) und *semibrevis* (◆); diese Notirungsweise ist von *Luther* und seinen Nachfolgern vorzugsweise bei den mehrstimmigen Chorälen angewandt worden; die Mainzer Notirungsweise kennt nur die *brevis* und *semibrevis*; erstere vertritt die *longa* und letztere die *brevis* und *semibrevis* der römischen Notirungsweise. Die *longa* kommt *durchweg* auf *alle schweren* und die *brevis* mit der *semibrevis* auf *alle leichten* Silben. Diese vermeintliche rhythmische Bezeichnung ist also weiter nichts, als *Accentbezeichnung*, *keineswegs aber gleichbedeutend mit der modernen rhythmischen Bezeichnung*. Dass dem so ist, beweist die katholische Kirche, die noch bis auf den heutigen Tag ihre zahlreichen liturgischen Gesänge nach dieser Notirungsweise singt. Es ist unnöthig, dies mit Beispielen zu belegen; sie könnten zu Hunderten angeführt werden. (Ich habe früher Gelegenheit gehabt, eine bedeutende Menge alter Gesangbücher etc. aus allen Gegenden Deutschlands und namentlich aus dem 15., 16., 17. und 18. Jahrhunderte kennen zu lernen, indem ich in den Jahren 1840 bis 1842 für den geheimen Regierungsrath *August v. Haxthausen*, dessen grosse „Sammlung von geistlichen und weltlichen Volksliedern aller Nationen“ in musikalischer Beziehung bearbeitet habe. Herr *Kr.* kann also versichert sein, dass ich in diesem Fache hinlänglich bewandert bin.)

Ein anderer nicht unbedeutender Theil der alten Choräle stammt aus früheren Volksliedern, welches Herr *Kr.* S. 16 ebenfalls einräumt. Dass diese aber ebenso wenig, wie die übrigen Choräle, jemals streng rhythmisch gesungen sind, braucht nicht bewiesen zu werden, indem Herr *Kr.* S. 37 selbst sagt, *dass jeder Volksgesang sich nie so streng an den Takt halte, dass ein Kapellmeister wie bei einem Orchesterstücke den Takt dazu ununterbrochen schlagen könne!* —

Herr *Kr.* behauptet ferner, die alten Choräle seien im 17. und 18. Jahrhunderte durch Ausmerzung der früheren *rhythmischen Mannigfaltigkeit* verflacht worden. Nach vorstehenden Bemerkungen braucht hierüber weiter nichts gesagt zu werden, als dass durch Einführung des strengen Rhythmus und der rhythmischen Mannigfaltigkeit die Choräle aufhören werden, *kirchlicher Gemeindegesang* zu sein. Dies beweisen aber die von Herrn *Kr.* mitgetheilten Choräle. Wie jammervoll ist hier der schöne Choral: Herzlich thut mich verlangen, oder: O Haupt voll Blut und Wunden, verzerrt, verrenkt und geradbrecht worden! —

Vorstehendes wird hinreichen, Herrn *Kr.* auf seinem Felde zu weisen, das nicht sein ist. Alle seine Irrthümer und Widersprüche zu widerlegen, würde eine ziemlich weitläufige Arbeit sein. Die Realisirung der *Krausold*'schen Projekte würde den Kirchengesang zu einer Komödie herabwürdigen, zu einem Skandal machen.

Während ich vorstehende Bemerkungen niederschrieb, kam mir die Antikritik des Herrn *Kr.* gegen den Herrn Seminarlehrer *Lorenz Kindscher* zu Händen. Herr *Lorenz Kindscher* hat sich bisher stets und in allen seinen Recensionen ruhig, besonnen und unpersönlich gezeigt und die heiligen Interessen der Kirche würdig gewahrt. Insbesondere ist sein Urtheil über das *Kr.* Werk durchaus richtig.

Julius Becher.

Becher war, als er starb, in der Mitte zwischen vierzig und fünfzig. Er war in Manchester geboren, stammte aber aus einer angesehenen rheinischen Familie. Ein Oheim *Becher*'s war General in dänischen Diensten, ein Bruder Konsul in Arkansas, ein anderer Bruder gerieth in dem Kriege gegen Dänemark in Gefangenschaft. Sein Vater war der Begründer der rheinisch-westindischen Handelskompagnie, ein vertrauter Freund des Nationalökonomen *Friedr. List*. Man sieht, wenn ein wirklicher Beruf zum Staatsmann oder nur zum Publicisten in ihm gelegen hätte, so hätte es dem Sohne des Begründers einer Handelskompagnie wohl nicht fehlen können, dass seinem Blicke schon frühzeitig die weiteste Aussicht auf die grossartigsten Weltverhältnisse sich eröffnet hätten; dies war indessen nicht der Fall. Er scheint in Heidelberg, Göttingen und Berlin studirt zu haben. Am letzteren Orte soll er sich, nach einem Artikel, den wir so eben in der „Geissel“ über ihn lesen, in demagogische Umtriebe eingelassen haben, was jedoch, obgleich es einen strengen Arrest in der Hausvogtei zur Folge hatte, bei welchem *Becher* durch Hunger und Kälte zu Aussagen gezwungen war, doch von dem Verfasser des Artikels in der „Geissel“ als etwas ganz vereinzelt in seinem Leben Dastehendes betrachtet wird. Es kann in der That durch einen Hang zum Abenteuern hinlänglich erklärt werden. Wir sehen *Becher* später als Advokat

in Elberfeld, wo er mit einer angesehenen Familie verschwägert ist und seine nicht unbedeutende Praxis, wiederum nur der Kunst willen, etwas vernachlässigt. Dann scheint er in Köln eine Zeitlang eine von seinem Vater begründete Handelszeitung fortgesetzt zu haben. Darauf finden wir ihn in Düsseldorf, wo er mit *Mendelssohn*, *Immermann* und *Uechtritz* zusammenkommt und mit dem wilden *Grabbe* täglich in seinen unheimlichen Kreisen umherzuirren nicht verschmäht. Auch *Becher's* Geschick verdüstert sich in Düsseldorf. Gegen das Jahr 1838 haben wir ihn im Haag zu suchen als Professor der musikalischen Theorie. Da ihm die Kunst der Diplomatie etwas näher stehe als billig, so erwuchsen ihm aus seiner Kunstkritik neue Unannehmlichkeiten.

Im Jahre 1840 ging er nach London, hier war er Professor an der musikalischen Akademie, kam aber plötzlich von da als Doktor der Rechte zur Schlichtung eines Prozesses gegen einen hier lebenden englischen Peer nach Wien, jedoch nicht ohne unterwegs von *Mendelssohn* mit Empfehlungsbriefen an einen einflussreichen Tonkünstler ausgestattet zu sein, der ihn alsbald in die bedeutendsten Kreise der hiesigen Kunst und Literatur einführte.

Der Prozess liess *Becher* hinlänglich Zeit, in Wien der Kunst zu leben, er zog sich sehr in die Länge, und als er endlich verloren war, hatten zugleich aus der Führung desselben sich Verhältnisse ergeben, welche seine Rückkehr nach England erschwerten. Von den vielen bekannten und berühmten Namen, mit denen er bald auf Du und Du stand, nennen wir absichtlich nur *Nicolaus Lenau*, den Sänger der Freiheit, der keine irdische Unterdrückung mehr fühlt und daher auch in keiner Weise mehr kompromittirt werden kann. Im Herbst 1841 erregte *Becher* durch seine Kritiken in einer neubegründeten musikalischen Zeitschrift die Aufmerksamkeit des ganzen damaligen Wien. Der damalige Zustand der Musik wird uns als ein sehr trauriger geschildert, und einer unserer Freunde gibt dieser Musik den Namen „Rücksichtsmusik“, wie denn nicht zu leugnen ist, dass da, wo das Rücksichtnehmen sich in alle Verhältnisse der Künstler hineinverewigt, an eine volle, reine Wirkung selbst der Kunst, auch wenn man dabei nicht einmal zugleich die Poesie im Auge hat, nicht zu denken ist. *Becher* nun — so sagt man uns — war der Sauerteig, dessen scharfe Kritik in dem Sumpfzustande damaligen Musiktreibens Aufwallungen hervorbrachte, die nachher von guten Folgen waren. Sein Kämpfen gegen italienisches Modegeklingel hat viel Einfluss gehabt. *Becher* büsste jedoch diesen Einfluss durch Inkonsequenzen und Widersprüche, in die er sich verwickelte, nach und nach ein. Ein hoher Verfechter der altklassischen Schule, *Bach's*, *Händel's* und des Zeitgenossen *Mendelssohn*, war er zugleich Enthusiast für *Berlioz*. Der musikalische Abenteurer *L.* wird von ihm wegen seines schamlosen Plagiats aus den im Manuskript zusammengeborgten Symphonien junger Tonkünstler rastlos verfolgt, ein französischer Plagiator aber, der seiner Schuld bereits überwiesen war, in Schutz genommen. Immer aber wurde *Becher* wegen persönlicher Liebenswürdigkeit von der Gesellschaft Alles verziehen. Einige Male trat er öffentlich mit Quartettkompositionen auf. Sie sollen im Ganzen einen seltsam komischen Eindruck gemacht haben und werden uns als wunderbar sinnreiche Kombinationen bezeichnet, wie sie nur ein begabter Mensch ohne musikalisches Talent erfinden kann. Er hatte sich bei diesen Kompositionen ausdrücklich vorgenommen, auf dem Punkte als Tonkünstler fortzufahren, wo *Beethoven* stehen geblieben sei. Später gab er „Monologe am Klavier“ heraus, die schon mit diesem Titel das Gepräge des Dilettantismus an der Stirne tragen. In einer Kritik derselben vindicirte ihm der Kantor an der Thomasschule in Leipzig eine „juristische Musik“. Wer sein Schriftchen über *Jenny Lind*, das in diese Zeit fällt, gelesen hat, wird sich bei dem harmlosen Enthusiasmus desselben von dem gewaltsamen Ende seines Verfassers schwerlich etwas träumen lassen. *Becher* wurde bekanntlich als Hauptredakteur des „Radikalen“, dessen erste Nummer am 16. Juni erschien, erschossen.

(Aus der A. Allg. Zeitung.)

NACHRICHTEN.

Hamburg. (Novemberbericht.) Unsere musikalischen Verhältnisse haben sich behufs der bevorstehenden Wintersaison im Allgemeinen bereits in so weit wieder geordnet, dass sich in Bezug auf die regelmässigen musikalischen Vorführungen übersehen lässt, was wir im Laufe des Halbjahres ungefähr hoffen und erwarten können. Um mit den Dilettanten zu beginnen, so sind sämmtliche grössere Gesangvereine, die ihre Existenz und Leistungen von Zeit zu Zeit auch in öffentlichen Aufführungen kundgeben, schon wieder in voller Aktivität. — Die jeden Winter stattfindenden Triosoiréen des Pianisten Herrn *Otto Goldschmidt* werden auch diesmal fortgesetzt, da sie, freilich nur bei einem nicht übermässig zahlreichen, dafür aber Interesse an der Sache nehmenden Theile des musikalischen Publikums Anklang finden. Der Novembermonat brachte bereits zwei dieser Soiréen, die manches Gute boten, eine dritte wird zu Anfang Dezembers vorkommen. Auch die im vorigen Frühjahre durch den Eintritt der Kriegsereignisse unterbrochenen Militärconzerte haben wieder ihren Anfang genommen. Die von Herrn *D. Otten* angekündigten Abonnementconzerte sind von demselben für den laufenden Monat vorläufig ausgesetzt und sollen erst im nächsten ihren Anfang nehmen. Von den philharmonischen Conzerten vernimmt man dagegen noch gar nichts. Schon längst liegen sie mit dem für sie immermehr abnehmenden Interesse des Publikums im Kampfe und quälten sich um ihre Existenz, und es steht dahin, ob sie diese für den laufenden Winter auch nur nothdürftig noch werden erhalten können. Möglich indess, dass statt der sonst in der Regel stattgehabten vier Conzerte eines oder ein paar zusammengebracht werden.

Virtuosenconzerte anlangend, so gab zu Anfang dieses Monats ein Herr *Bratfisch*, Pianist und Musiklehrer aus dem benachbarten Altona, ein solches in

welchem er sich als ein zwar nicht ausgezeichneter, keineswegs aber das Gewöhnliche auch nur im Geringsten überschreitender Fortepianospieler zeigte. Mancher Dilettant dürfte dasselbe, vielleicht noch Besseres leisten. Der Mann hatte sich auch als musikalischer Improvisator angekündigt und versprochen, über beliebige, ihm zu bestimmende Themata frei zu phantasiren, falls er dazu sich inspirirt fühlen sollte. Aber die Inspiration blieb aus, mithin auch die Improvisation.

Der hiesige, in den Anfang des November, diesmal auf den 7. fallende Buss- und Bettag, an welchem, gleichwie am Charfreitage, weder theatralische Vorstellungen noch sonstige öffentliche Belustigungen stattfinden dürfen, wird vom Theater gewöhnlich zur Aufführung irgend eines grösseren ernsten Musikwerkes benutzt. Diesmal wurde *Romberg*'s Komposition zu *Schiller*'s Lied von der Glocke, sowie *Felicien David*'s Ode-Symphonie „die Wüste", beide in Begleitung von lebenden Bildern, producirt.

Die *Romberg*'sche Komposition ist von je her in Hamburg beliebt gewesen und hat, ungeachtet seit ihrem Erscheinen bereits vierzig Jahre verflossen sind, in denen sie unzählbare Male vorgeführt worden, sich dem ungeachtet einer fortwährenden Theilnahme zu erfreuen gehabt, ein Umstand, der sowohl in der Anmuth der Melodieen, in der bei aller technischen Künstlichkeit dennoch stattfindenden äusseren Einfachheit und Fasslichkeit, sowie in der daraus hervorgehenden bequemen Ausführbarkeit, namentlich auch für Dilettanten, seinen leicht begreiflichen Grund findet.

Den „Meister" trug Herr *Dalle Aste* mit aller ihm innewohnenden Würde und Kraft vor, während Fräulein *Babnigg*, unsere Koloratursängerin *par excellence*, sich in den ihr zu Theil gewordenen Partieen genirt fühlen mochte und daher nicht im Stande war, ihrem Vortrage irgend eine hervorstechende künstlerische Färbung zu Theil werden zu lassen. Die Solostellen des Fräulein *Michalesi* und *Nier* wurden mit rauschendem Beifalle aufgenommen, und die Leistungen des Herrn *Kapr* (Tenor) und des Herrn *Rost* (Bass) fanden gleichmässige Anerkennung.

David's Wüste ist bereits bei Gelegenheit einer früheren Aufführung zur Genüge besprochen worden. Bei jedem abermaligen Anhören dieses Werkes machen sich die Schwächen desselben mehr und mehr bemerkbar: Effekthascherei, Längen, Wiederholungen und eine Instrumentalbegleitung, deren Lärmen nicht geeignet ist, den fehlenden inneren Ausdruck zu ersetzen. Dabei soll übrigens den einzelnen Schönheiten dieser Komposition keineswegs ihr Recht abgesprochen werden. Die Ausführung war gelungen; von den Solosachen ist namentlich des Vortrags des Herrn *Wurda* Erwähnung zu thun, der die im zweiten Theile vorkommende Hymne an die Nacht angenehm, anmuthig und kunstfertig auszuführen wusste.

(Beschluss folgt.)

Stuttgart. Erfreulich ist es, wie im Gegensatze zu anderen Residenzen Stuttgart, trotz der für Kunst und Wissenschaft so ungünstigen Zeitverhältnisse, auch in dieser Saison das wiedererwachende musikalische Leben mit lebhafter Theilnahme begrüsst hat. Ist auch in unserer Oper durch den Tod des talentvollen *Weldhauser* eine schwer zu füllende Lücke eingetreten, so entschädigen uns in reichem Maasse die vortrefflichen Leistungen der Hofkapelle, unter der ausgezeichneten Leitung *Lindpaintner's*, in den Abonnementconcerten, in den musikalischen Abendunterhaltungen des Bürgermuseums, der Eintracht, so wie in den Quartettsoiréen. Als musikalische Novitäten erwarten wir demnächst Antigone von *Mendelssohn*, Conradin von Schwaben von *Kreutzer* und eine grosse Messe von *Lindpaintner*. Letzterer beschäftigt sich gegenwärtig mit der Komposition eines Concertoratoriums Maria Magdalena. Möge dieser Komponist endlich die allgemeine Anerkennung finden, die sein Fleiss und sein Talent verdienen! — Ein junger Flötenvirtuos, *Karl Krüger*, Sohn des hiesigen Kammermusikus, welcher vor einigen Wochen hier zum ersten Male öffentlich auftrat und durch Präcision und gefühlvollen Vortrag lebhaften Beifall einerntete, verspricht auf das Erfreulichste in die Fusstapfen seines Vaters und seines bereits hier und auswärts rühmlichst bekannten Bruders zu treten. Schliesslich machen wir noch auf das Kompositionstalent des Herrn *W. Steinhardt*, Gesanglehrers des Kronprinzen und Mitgliedes der hiesigen Kapelle, aufmerksam, der neuerdings mehrere recht anmuthige Lieder herausgegeben hat und, im Begriff, sich auf das schwierige Feld der dramatischen Komposition zu begeben, zu schönen Hoffnungen berechtigt.

J. E. Hartmann.

Leipzig, 1848. — Neuntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses. Donnerstag, den 7. Dezember 1848. — Symphonie von *W. A. Mozart* (G moll). — Recitativ und Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Johanna Wagner*, königl. Hofopernsängerin aus Dresden. — Variationen von *F. Servais*, vorgetragen von Herrn *H. Wehlers* aus Berlin. — Ouverture von *Ferdinand Hiller* (D moll). — Duett aus den Hugenotten von *J. Meyerbeer*, gesungen von Fräulein *Wagner* und Herrn *Salomon*. — Souvenir de Spaa, Fantasie von *F. Servais*, vorgetragen von Herrn *Wehlers*. — Canzone mit Pianofortebegleitung, komponirt von *Negri*, vorgetragen von Fräulein *Wagner*. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (Nr. 3).

Wenn etwas unserer Zeit fehlt, so ist es die Geduld; und wenn wir irgend eine Veränderung mit älteren Kunstwerken vornehmen dürfen, so ist es die, daraus zu entfernen, was unsere Ungeduld erregt. Dies thun unter Anderem die Wiederholungen der ersten Theile in den Symphoniesätzen, und vor Allem der Andante. Aus diesem Grunde wäre es für ältere Symphonieen, wie z. B. für die heute aufgeführte aus G moll von *Mozart*, gewiss nur ein Vortheil, wenn wenigstens die Wiederholung der ersten Theile im Andante weggelassen würde, denn die einzige Ursache, warum die älteren Komponisten solche Theile wiederholen liessen, war, den damaligen Hörern die ihnen neuen Gedanken

mehr einzuprägen, die das jetzige Publikum sehr auswendig weiss. — Die Ouverture von *Hiller* ist ein feuriges und gut instrumentirtes Werk, das diesmal mehr Beifall als bei einer früheren Aufführung erhielt. Sie würde jedoch mehr wirken, wenn die kleine Figur, welche das Thema bildet, nicht gar so oft erschiene und mit kontrastirenderen Nebengedanken durchwebt wäre. Der erste Satz der *Beethoven*'schen C moll-Symphonie, der auch ein Thema von wenigen Noten hat, zeigt, wie man ein solches tüchtig durcharbeiten und doch die Monotonie gänzlich vermeiden kann. — Die Krone des heutigen Concerts war die dritte Ouverture zu Leonore von *Beethoven*, hinsichtlich der vollendeten Ausführung sowohl, die jeden Gedanken des unsterblichen Meisters in seiner reinsten Gestalt dem Gehöre überlieferte, als auch in Bezug auf den tiefen, die Seele wunderbar ergreifenden Ausdruck. Ein deutlicheres, vollendeteres Spiegelbild aller Hauptmomente der Oper und mit einer so bestimmten Tonwirkung zugleich verbunden, ist schwerlich aufzustellen.

Fräulein *Wagner* errang sich mit ihrer schönen, metallreichen Stimme, ihrem kunstgewandten und ausdrucksvollen Vortrage reichen Beifall, Hervorruf, vor dem letzten Auftritt Empfang und musste noch ein Lied zugeben. Die Künstlerin enthielt sich heute aller Verbrämungen, mit denen sie früher sehr freigebig war, was um so mehr anzuerkennen ist, da sie eine grosse Fertigkeit in Koloraturen besitzt und in unserer Zeit wenige Sängerinnen die Kraft haben, das erlernte Blendende den höheren Forderungen der Kunst zu opfern. Die Arie aus Figaro sang sie so schön und falsch, wie schön und falsch sie *Mozart* komponirt hat. Die Worte freilich sind durchgängig Lüge. Susanne heuchelt sie, um Figaro zu necken. Sie singt von Liebessehnsucht, empfindet aber keine. *Mozart* hatte also eigentlich hier dieselbe Aufgabe, die er in der Entführung aus dem Serail in Pedrillo's Arie, wo dieser mit Worten muthig thut und innerlich zittert, so meisterhaft gelöst hat. Er musste Susanne von Liebessehnsucht reden, aber ihre innere wahre Stimmung, die muthwillige Laune, dem Hörer in Tönen schildern. Wie das zu machen gewesen, braucht der Kritiker nicht zu sagen, genug, dass er's verlangt. — In dem Duett aus den Hugenotten und der Canzone mit Pianofortebegleitung von *Negri* liess sich bei höheren Tönen des Fräul. *Wagner*, obwohl nur selten, eine leise Anstrengung wahrnehmen, ein Gebrechen, dem jetzt nur selten die Sänger entgehen, da sie nicht allein öfter als früher auftreten, sondern ihre Stimmen auch viel mehr anstrengen müssen, wenn sie sich aus dem immer frecher werdenden Orchesterlärm heraus Gehör verschaffen wollen. Gibt es doch bereits liebegirrende Arien mit allen Posaunen und voller Janitscharenmusik! — Die frische und klangvolle Stimme des Herrn *Salomon* vom hiesigen Theater bewährte sich auch in dem Duett aus den Hugenotten. Die Partie des Marcel trat scharf und deutlich hervor. Dieser junge Mann kann, wenn sein Spiel seinen Stimmmitteln nachkommt, eine schätzenswerthe Erscheinung auf der Bühne werden. —

Herr *Wohlers* aus Berlin zeigte in den beiden Piecen von *Servais*, die er vortrug, tüchtige Fertigkeit, und in einigen Stellen ein sehr zartes Piano. Doch brachte sein Spiel im Ganzen keinen nachhaltigen Totaleindruck hervor. Es fehlte eine bestimmt ausgeprägte Eigenthümlichkeit. —

Kleine Anzeigen

Fr. Commer, Collectio operum musicorum Batavorum. Sectio XVI. Tom. VI. Moguntiae, Antverpiae et Bruxellarum [? Bruxellis!]. 77 S. Hochfolio. 6 Fl.

Der Plan dieser Sammlung ist unverändert derselbe geblieben, wie in den früheren bereits in d. Bl. angezeigten Bänden derselben. Auch die Ausführung ist im Ganzen dieselbe. Noch immer vermissen wir die unentbehrlichen historischen Notizen, die leitenden Gesichtspunkte, die ein solches Werk nicht entbehren kann, weil es nicht zum reinen Genusse, sondern mehr zum Studium bestimmt ist. Da wir keine Erklärung des Vf. darüber haben, wie weit das Werk noch fortgeführt wird, so bleibt uns freilich die Aussicht, am Schlusse der ganzen Sammlung den gelehrten oder kritischen Apparat zur Stütze des Urtheils nachträglich zu bekommen. — Zwar sind die Namen *Christian Hollander*, *Josquin de Prés*, *Philipp de Monte* den Freunden älterer Musik nicht unbekannt. Aber gewiss vermissen die Meisten eine, wenn auch dürftige chronologische Notiz und etwas literarisches Beiwerk. — Für die Korrektheit dieses Heftes ist grössere Sorgfalt angewandt, als für die früheren Sammlungen desselben Verfassers. Abgesehen von dem wunderbaren *genitivus pluralis* auf dem Titel haben wir nicht solche Fehler oder Irrthümer in Been und Kreuzen bemerkt, wie in den älteren, namentlich dem Orgelhefte. —

Gefiele es doch dem Vf., dem so reiche Mittel zu Gebote stehen, die dringenden Bitten, die wir im Namen des Publikums ihm zu stellen uns verpflichtet halten, schliesslich und bald zu erfüllen! Damit würde er den Preis der Sammlung erhöhen und den Absichten der Gesellschaft gemäss entgegenkommen, die sich nennt *Societas batava ad musicam promovendam*.

Der diesmal mitgetheilten Gesänge sind in Allem 13, darunter 8 von *C. Hollander*, 4 von *Josquin de Prés* (nicht *du Prez*), 1 von *P. de Monte*. Der bedeutendste dieser Drei ist wohl der liebliche *Josquin*. *Chr. Hollander* hat zuweilen den hehren Ton der älteren Flaminge über die Hoheit und Kraft seines Namensgenossen (Bruders?) *Sebastian Hollander*. (S. *Commer*, Tom. 4. 49. Vgl. diese Zeitung 1846, Nr. 10, S. 175.) Doch sind einige der hier gegebenen Sätze von *Christian* von mildem Anklange, die Anfänge meist von hoher Schönheit. *Josquin* ist der bekannte, dessen wunderbare Innigkeit auch hier erklingt, vorzüglich in dem ersten Satze. Von *P. de Monte*, bisher wohl weniger bekannt, ist ein Satz voll einfacher ernster Schönheit mitgetheilt.

Sollte die *Triolenfigur* S. 6, Z. 3, Takt 3 im zweiten Alt richtig sein? Uns kommen dieselben Be-

denken wieder, die wir in d. Bl. 1846, Nr 11, S. 187 aussprechen mussten.

Hannover, 7. Nov. 1848. *E. Krüger*

Julius Wunderlich, Drei Lieder für Bass mit Begleitung des Pianoforte. 34. Werk. Düsseldorf, bei *Wilhelm Bayrhoffer*. Preis 15 Sgr.

Diese Lieder sind für nur einigermaassen höhere Ansprüche nicht gemacht. Erfindung und Auffassung, Melodie und Deklamation, die ganze musikalische Zuthat ist ebenso alltäglich als die Gedichte selbst, namentlich zeichnet sich auch die Begleitung durch eine an Trivialität streifende Gewöhnlichkeit aus. Es muss natürlich auch solche Lieder geben, denn das singende Deutschland besteht bekanntlich aus sehr verschiedenen Individuen. — Am Besten gefällt uns noch das erste.

Fr. S.

FEUILLETON.

Die Association des artistes musiciens zu Paris, deren Hauptzweck bekanntlich die Unterstützung bedürftiger Musiker ist, hat seit der Revolution bereits gegen 15,000 Francs Unterstützungen vertheilt. Die Noth und die Ansprüche der Bedürftigen steigern sich aber immer mehr; die Gesellschaft hat daher die Verloosung eines *Album* veranstaltet, welches Autographien der berühmtesten Männer und Zeichnungen der gefeiertsten Künstler enthält. Der Preis eines Looses ist zwar nur 1 Franc, indessen war der Absatz nicht so gross, wie man erwartet hatte, und die Gesellschaft fordert daher wiederholt in öffentlichen Blättern zur Abnahme von Loosen auf.

In Braunschweig wird nächstens aufgeführt werden: Die Palastdame, Oper von *G. Wiesander* (ein geborener Braunschweiger). — In Schwerin desgleichen: Die beiden Prinzen, komische Oper in drei Aufzügen, von *Ellmenreich* (Mitglied der dasigen Bühne).

Gustav Schmidt's Oper „Prinz Eugen" hat in Coburg sowie in Mühlhausen eine sehr beifällige Aufnahme gefunden.

Der Direktor der italienischen Oper in Paris, Herr *Dupin*, hat seine Insolvenz angezeigt; das Theater ist geschlossen. In der Kasse fanden sich nur 2500 Francs, die Schulden betragen 200,000 Francs. — Die letzte Aufführung vor dem Schlusse des Theaters war *Donizetti's* Maria di Rohan.

August Moser, der Violinvirtuos aus Berlin, hat in Rio Janeiro mit grossem Beifall Concerte gegeben. Das eine, das er im Teatro S. Pedro de Alcantara gab, brachte ihm 1000 Thlr. ein. Vom Kaiser erhielt er eine Brustnadel mit einem kostbaren Brillant zum Geschenk. Er wollte von Rio Janeiro zunächst nach Bahia gehen, von dort das übrige südliche Amerika, Chili, Peru u. s. w. bereisen und dann über Havanna, Westindien und die vereinigten Staaten Nordamerika's wieder nach Europa zurückkehren.

Der Tenorist *Seyler* in Riga heirathet die dasige Sängerin Fräulein *Blumenthal*.

Wien, den 29. November. — Der seit zwanzig Jahren hier bestehende Musikverein, durch sein rühmliches Wirken allseitig bekannt, hielt gestern seine letzte Versammlung. Es wurde nämlich beschlossen, das Konservatorium, das man nicht weiter aus den Privatkräften zu erhalten wisse, aufzugeben, indem jedoch die Staatsverwaltung aufgefordert wurde, das Institut den übrigen auf Kosten des Staates erhaltenen Bildungsanstalten anzureihen. (D. Allg. Ztg.)

Ole Bull ist, nach fünfjähriger Abwesenheit, in seine Vaterstadt Christiania zurückgekehrt. Er hat eine Violine mitgebracht, die er selbst in Paris nach einem neuen, von ihm erfundenen Systeme zusammensetzte.

Das neue Theater zu Bonn hat bis jetzt recht Erfreuliches geleistet. Direktor ist *Löwe*, die Hauptmitglieder der Oper sind die Damen *Busch*, *Hoffmann*, *Fernau*, die Herren *Bernard*, *Fernau*, *Musloff*, *Rafael*, *Ziegler*. Eröffnet wurde das Theater am 29. Oktober mit einem Prolog, einer Ouverture von Beethoven und *Bellini's* Norma. Freilich eine kuriose Zusammenstellung!

Die Angelegenheiten des Darmstädter Hoftheaters werden künftig durch einen Comité geleitet, zu dessen Mitgliedern die Herren *Becker* (Schauspieler) und *Breiting* (der Tenorist) ernannt wurden. Leider ist aber der Erstere in diesen Tagen ganz plötzlich gestorben.

Jenny Lind hat eine Summe von 6000 Pf. Sterling (über 42,000 Thlr.), die sie auf ihrer letzten Rundreise durch England eingenommen, nach Stockholm geschickt zu Vollendung des Hospitals, welches daselbst unter ihren Auspicien gebaut wird.

In Frankfurt a. M. hat der von da gebürtige Violinist *Rudolph Gleichauf*, Zögling des Konservatoriums zu Brüssel, mit vielem Beifall Concert gegeben.

Der seit zwanzig Jahren in Berlin bestehende Sonntagsverein, dem sich zu dem Ende einige bedeutende Notabilitäten der preussischen Hauptstadt angeschlossen haben, beabsichtigt eine „Akademie für deutsche Poesie und schöne Wissenschaft" zu gründen. Dr. *Werner Hahn* hat ein Programm dazu entworfen, wonach die Veröffentlichung werthvoller Manuskripte, die Herausgabe einer besonderen Zeitschrift, die Aussetzung von Preisen, die Einwirkung auf Errichtung eines besonderen *Kunstministeriums* — Hauptzwecke der Akademie sein würden. Alle Gebildete in Deutschland sollen zum Beitritt aufgefordert, aller Orten besondere Ausschüsse gebildet werden. — Die erste Versammlung des Vereins hat bereits stattgefunden; indessen kam man noch nicht zu einem definitiven Beschlusse, verschob denselben vielmehr auf eine zweite Zusammenkunft.

Die S. 414 von uns erwähnte „Volksoper": Unser Johann, von dem Königsberger Musikdirektor *Pabst*, ist dort über die Bühne gegangen. Weiter ist darüber nichts zu berichten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Dezember. Nr. 51. 1848

Inhalt: Einbruck und Ausdruck. — Nachrichten. Aus London. Aus Hamburg. Aus Leipzig. Musikalische Zustände in Magdeburg. — Kleine Anzeigen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Eindruck und Ausdruck.

In älteren ästhetischen Lehrbüchern — die ältesten sind nicht über 100 Jahre alt — findet man häufig das sogenannten „*Effektuiren*" erwähnt; in neueren fängt dieser Name an zu schwinden. Abgethan ist jene Idee oder Lehre noch nicht. Untersuchen wir sie.

Wir dürfen als allgemein logische Zugeständnisse voraussetzen, dass jedes Lebende sich äussert, dass diese Aeusserung anderen Lebendigen auffallet, sie regt und bewegt, dass diese Bewegung nach gewissen Gesetzen stattfindet. — Den ersten Ungewissen, was hier zu Frage steht, ist die Untersuchung, ob gleiche Ursachen gleiche Wirkungen hervorbringen auch im Bereiche des Geistigen, Künstlerischen. — Hat man nicht oft gefragt, ob Jedem die blaue Farbe gleich blau scheine? Wer weiss, ob mein Auge nicht roth sieht, was deines blau! — Dessen Frage ist von Aussen hier nicht zu beantworten. Die Wissenschaft stammt dafür, dass gleichgebaute Glieder auch gleiche Eindrücke von gleichen Ausdrucken empfangen. In den Tönen ist die Probe leichter. Wann sich Jemanden den Dreiklang singe, und er singt so noch, und so klingt uns Beiden gleich, so sind wir auf dem Gebiete der sonst *dunkel* genannten Musik wenigstens hier in heller Gewissheit, dass keine subjektive Sinnesmischung oder verschiedene Auffassung obwalte.

Eindruck hervorbringen will jedes Kunstwerk. Sein Ausdruck ist bestimmt; auch in Empfangende einzudrucken. Die Anhörung eines reinen Dreiklanges wirkt überall Freuden und Genüge; noch niegend hat man das Gegentheil vernommen. — Der Künstler, indem er sonst Seele in Kunstwerke aussprecht, wenn diesen Ein- und Ausdruck, auch wenn er ihn nicht odt Verstand berechnet.

Wir kann nun nun sprechen von „besonderem Effekt, Effekthascherei, gemeinem Ausdruck?" Entweder, konnte man sagen, ist jener logische Satz unrichtig, oder wir verstehen nicht recht, was unter dem Worte Effekt ein *insbesondere* gedacht wird. Wir kann man haschen, was nicht ist? Und sollte das schaffende Künstler nicht eben so gut, in besser, als des Empfangende wissen, was sein Werk wirke? Das wäre ein Vorwurf, wenn es mit Wissen und Willen eine schlimme oder eine unerwartete Wirkung erzielte?

Jenes logische Gesetz ist an weit richtig, wie alle logischen Gesetze; sie sind allgemeine Normformen, an denen sich der Geist übt und stählt, darin er auch bewährt und die Probe seiner Rechnung macht, sie sind nicht Handhaben der Wirklichkeit. So wenig als durch Multiplikation auf dem Papiere das Vermögen gemehrt wird, so wenig regnet Logik die Welt — Also wären wir nun am mitgegangenstatten Punkte? Es wäre jenes allgemeine Verhältniss von Ursache und Wirkung unwesentlich? und demnach für unserem Fall Ausdruck und Eindruck nicht in nothwendigem geradem Verhältnisse?

In nothwendigem wohl, in geradem nicht. Das ist die menschliche Asymptote des Lebendigen, das alle Geradheit verwirft und in tausendfältiger Windung durch Adern und Lüfte spielt — Eine wesentliche Fähigkeit alles Lebendigen ist, krank werden zu können, d. h. wider sich selbst zu streben, in sich selbst Krieg zu führen. Nur Lebendes hat Krankheit; je höher das Leben, desto mannigfaltiger die Möglichkeit der Erkrankung.

Wo Ausdruck und Eindruck nicht eins sind, im schönen Kunstwerk, da ist Krankheit. Wes mit so verschiedenem Verstande einen Ausdruck bezweckt, den nicht das ursprüngliche Werk ohne Bewusstsein schon hat, der ist krank.

Ein Dreiklang wirkt still, befriedigend, aus Septakkord spannend, unfriedlich; das ist das Effekt, den die Natur gibt. Naturgemäss klingen auch a B im Gesange bei gleichgültigen, unbetonten Sangworten den Konsonanzen milder, die Dissonanzen schärfer — Will man den Tonsetzer eine sonderliche Wirkung erzielen, so kalkt er wohl dies Verhältniss so, ohne dass es eben braucht unnatürlich zu werden. Es kann auch Kader des Textes, des Rhythmus, des melodischen Ganges die Konsonanz in heiteres unbeendetes Licht gestellt werden. Dies ist nicht allemal Krankheit. Ein schönes Auge kann im Zorne flammen, ein gesundes, glückliches Antlitz kann Furcht und Hass darstellen. Dies sind pathologische Erscheinungen, Bezeugungen des Lebens, Schwankungen zwischen Ursprünglichkeit und Krankheit. Tadelnswert das reinen Sein, nicht wesentliche Verneinungen

Eine Probe der Wirkung, ob sie ächt und gesund, ist bei Sängern und Hörern diese, ob sich das Laut und Leise, Gebundene und Gestossene, ohne Weiteres versteht, d. h. ob die Tönenden so zwanglos, ohne Zeichen und Verabredung treffen und die Empfangenden eben so verstehen. Dies ist die erste ursprüngliche Weise objektiver Gesundheit.

Es ist nicht angenehm, über diese erste Weise hinaus zu gehen, aber hier begegnen die Gefahren. Wer lehrt mich? Was soll ich meiden? heisst es, wenn in komplicirteren Gestalten Eindruck und Ausdruck ringen. — Das erste Zeichen der Krankheit des Begriffes ist die *Unverständlichkeit*, die weit öfter eingestanden werde, wenn wir nicht so gern *urtheilen* lernten und das Gefühl einnebelten mit kritischen Dünsten. Im Ganzen weiss das gute einfältige Volk doch immer recht wohl, was gut ist, aber es eben so einfältig zu sagen, fehlt Vielen Muth und Gabe. Eben so, was unrhythmisch ist, sagen sie nicht Alle offenherzig, wie sehr sie's auch fühlen.

Aber auch dem Künstler wohnt dieselbe Stimme, dasselbe einfache Bewusstsein, wie dem ungelehrten gemeinen Verstand. Es ist nicht wahr, dass die Unterschiede zwischen Gelehrt und Ungelehrt wirkliche Gegensätze bilden, sie sind nur Stufen rascherer oder tieferer Erkenntniss.

Der Dichter, der Tonsetzer weiss also, was sein Werk wirkt. Und dennoch wirkt es oft so anders, als der Schöpfer will? Wer hätte nicht ähnliche Klagen schon vernommen? Wie ist dieser Widerspruch zu lösen?

Er findet seltener bei den Empfangenden Statt. Den Schöpfer trifft die Verantwortung, wo er nicht rein gefühlt und gedichtet. Da beginnt die Verirrung, er ist im Netze der Lüge, ehe er's merkte. — Warum wirkt doch *Eccard*, *Händel*, *Mozart* so objektiv ohne alle Wahl des Verständnisses? Warum will das den „Expressiven" so gar nicht gelingen? Weil sie vor dem Spiegel Fratzen machen und drehen: wie werden die Leute dazu sagen? Darüber entfliegt der Duft; es ist hin, ehe das Werk vom Blüthenstaub befruchtet ist.

Einen Freund versteht man ohne Worte, er sitzt neben dir, du fühlst seine Seele redelos, zeichenlos, wie sich selber strömend und webend in verwandtes Leben. Was braucht's da Erklärung, Deutung für Undeutbares? Ich meine, die wortlose Empfindung erhält ihre Ehre, wie sehr auch die Weltweisen eine Zeit lang ihr zusetzten und auszogen, sie zu lehren mit Spiessen und Stangen. — Die besten Könige sind, die am Wenigsten versprechen. Was helfen mir alle Programme? Was hilft mir die octroyirte Musik auf das Papier gemalt, wenn sie nicht im Herzen sitzt? — Ich denke, die himmlischen Stürme in *Bach's* und *Beethoven's* Instrumentationen sausen und brausen weit vernehmlicher, als die buchstäblichen Programme *David's*, des Unpropheten.

Melodie, das ist: Leben in Tönen, lebende Schönheit des Gesanges, das ist's Alles. Könnt ihr's nicht geben, so quält's nicht heraus; habt ihr's nicht, so gebt's nicht! Ein Schelm gibt mehr, als er hat. Ein Zeichen der Armuth war mir's, neulich auf dem Titel eines Novizen zu lesen: „Melodies", als wenn das ein Ruhm wäre, was erste Pflicht, oder eine Bezeichnung, was ganz allgemeine Forderung ist. — Nicht anders war mir zu Muthe über dem neuesten Plane, eine Reihe Lieder durch eine Idee, ein Programm, einen Gedankenfaden — Spinneweben! — oder, was weiss ich's womit, zu schmelzen und kitten. Schade, dass der Plan so alt war, ohne Schwatz und Fratz längst von *Franz Schubert* ausgeführt, so *weit dies möglich war*.

Weiter nicht! Wohlgemerkt! Denn wer überhaupt weiss, was *Lyrik* ist, der weiss auch, dass die eigentliche und schönste Lyrik es in ihrem Wesen hat, *vereinzelte* Empfindung zu sein, oder besser: bestimmte, koncentrirte, die ihrer punktuellen Natur nach den langen Faden nicht duldet. Der Faden reisst — am Ende der Geduldsfaden —, wenn man hundert Epigramme oder andere ächte Lyrik binnen einer Stunde verschluckt. Wem das einfache Lied nicht genügt, der gehe hin zum *Carmen amoebaeum*, meinethalb noch weiter bis zur *duplica* und *triplica* — — er findet sich bald an der Grenze, wo die Lyrik zerbricht, um grösseren Gebilden zu dienen. Wer zum Grösseren Muth und Gaben hat, der bringe Grösseres. Hinter der Lyrik liegen Motette, Oper, Oratorium. Bringt er es in reinem Muthe, so wollen wir ihm das Programm gern schenken, dergleichen auch kein wahrer Dichter dem Kinde seiner Seele vorangeschickt hat.

Alle diese Effekte blenden Niemand mehr, als wer sich blenden lässt oder schon längst blasirt ist. Es wird sich noch mancherlei Neues begeben in der Welt, aber neben allem Neuen das Uralte bestehen bleiben, dass nur ächte Liebe die Wahrheit findet und die Schönheit gebiert. Wo ächte Liebe waltet, da ist Keuschheit, die nicht vor ihrer Unschuld [illegible].

Hannover, 9. Dezbr. 1848. Dr. *Eduard Krüger.*

NACHRICHTEN.

London. Die Concerte in *Exeter-Hall.* — Am 22. November begannen diese Concerte und werden von da an jeden Mittwoch fortgesetzt bis zum 28. Februar künftigen Jahres, so dass sie eine Reihe von 15 Concerten bilden. Aus dem Plane dieses Unternehmens selbst theilen wir Folgendes mit. Chorgesang ist gänzlich ausgeschlossen. In jedem Concerte wird eine Auswahl von Musikstücken aus den besten englischen, deutschen, französischen oder italienischen Opern aufgeführt, „doch nur in den Fällen, wo sich die Worte zweckmässig ins Englische übersetzen lassen." Hierauf folgt ein Concert oder eine Fantasie für Pianoforte; der zweite Theil bringt auch ein Klavierstück. Ferner „wird gelegentlich ein Instrumentalsolo von einem Orchestermitgliede gespielt werden." Der zweite Theil wird „fast ausschliesslich englischen, irischen, schottischen und walischen Liedern, Gesängen, Duetten, Trios und Quartetten gewidmet sein", und jeden Abend wird Herr

Digitized by Google

Sims Reeves unter Anderem einen oder mehrere „von jenen grossen Nationalgesängen eines *Dibdin*, *Braham*, *Davy*, *Shield* u. s. w. singen, wie sie in früheren Jahren durch den Gesang *Incledon*'s und *Braham*'s berühmt geworden sind." Die Instrumentalaufführungen hat das Orchester des Herrn *Willy* übernommen; Herr *Rockstro* ist Accompagnist und Komponist.

Der Plan ist — abgesehen von den Madrigalen — ganz gleichlautend mit dem der *Vocal Concerts*, die unter Herrn *Trele's* Leitung eine so grosse Anziehungskraft ausübten; er ist aber zu zwecklos, zu mangelhaft und einseitig, als dass er die Kunst in irgend einer Weise wahrhaft fördern könnte. Ebensowenig ist er, unserer Meinung nach, dazu geeignet, das Publikum auf die Dauer zu fesseln. Die Opernstücke mit übersetztem Text, ohne Handlung, ohne Kostüm, ohne Szenerie und Chor, wird man bald geistlos finden. So wurde das letzte Mal Verschiedenes aus Oberon gesungen (einem Bühnenwerke, das unter den neueren Opern am wenigsten opernhaft ist); ferner unmittelbar nach einander vier Gesangstücke, worunter zwei dramatische Szenen, ohne Zusammenhang, ohne Darstellung. Das ist doch gewiss sehr schwerfällig und ungeschickt. Noch ungeeigneter würde sich ein Finale aus „Figaro" oder „Il Matrimonio" ausnehmen, wo sechs oder mehr Sänger, in einer Reihe dastehend, alle die wechselnden Gruppirungen und Szenerien ausdrücken sollen, die man für das Auge, neben dem Genusse durch das Gehör, zu verlangen pflegt. Wenn die dramatische Musik auch nur als Zugabe in einem Concerte auftritt, haben wir tausendmal gefunden, dass sie nicht zu befriedigen vermag; wenn sie aber gar zur Hauptsache erhoben wird, so verdoppelt sich das Unschickliche. — Noch weniger sind wir mit dem die Volksgesänge enthaltenden Theile der Concerte einverstanden. — Nehmen wir statt weiteren Beweises das Programm von dem ersten Abend zur Hand. Viele von den „grossen Nationalgesängen", mit denen *Incledon* und *Braham* vormals unsere Stadt entzückten, sind als Dichtung holperich und kindisch, als musikalische Kompositionen gänzlich werthlos. Sie gehören einer Periode des überwuchernden Patriotismus und der gezierten Empfindsamkeit an — einer Periode, wo die Zeitungen in ihren leitenden Artikeln „den korsischen Teufel" und „Boney" (*Bonaparte*) wüthend verfolgten und wo die „Fantasie-Skizzen" (Fancy's Sketchs) und „das verirrte Mädchen" die „gute Gesellschaft" zu Thränen und Da Capo-Rufen hinrissen. Wir lieben *Arne*'s Balladen zu *Shenstone*'s und *Shakspeare*'s Worten, die besseren Lieder von Sir *H. R. Bishop* nehmen einen höheren Rang ein, und die Melodieen von *Horn* bedürfen nicht erst der Zauberkraft einer *Malibran* oder *Vestris*, um uns von ihrer Anmuth zu überzeugen; aber auch die besten und gelungensten unter ihnen dürfen uns nicht in so grosser Anzahl vorgeführt werden. Es ist wahrlich keine Kleinigkeit, Abend für Abend dazusitzen und Leistungen zu hören wie „die Knaben vom Dorfe", „die Bai von Biscaya", „Wapping Old Stairs" u. s. w. Am rechten Orte mögen sie gut sein; aber der Concertsaal ist eben nicht der rechte Ort dafür.

All' diese Mängel haben wir bereits früher an andern Concertunternehmungen, wie die in Mechanics Institutes u. a., gerügt, und die Direktoren der Mittwochsconcerte in Exeterhall hätten es sich können zur Lehre dienen lassen; dennoch lebten sie in dem guten Glauben, „dass der Mangel an solchen Concerten denen, welche es sich zum Geschäft machen, für das Vergnügen des Publikums zu sorgen, bisher noch nicht aufgefallen sei." Was waren die alten Fastenoratorien Anderes, als solche Unterhaltungen wie diese, mit einem Chore und vielleicht mit einer verlaufenen *Catalani* oder *Camporese*, die sich da geberdeten, als sänge sie italienische Opernmusik! Dennoch haben sie nur einen vorübergehenden Eindruck hervorgebracht. Der Versuch, einen solchen Mischmasch „dem Prinzipe nach" wieder in's Leben zu rufen, ist ein Missgriff, dem wir keinen glücklichen Erfolg wünschen können.

Ueber Herrn *Sims Reeves* haben wir öfters die beste Meinung ausgesprochen und die schönsten Hoffnungen auf ihn gesetzt; wenn wir daher sehen, wie er sich zu einem solchen Schergen eines fremden Vorbildes hergibt, so möchten wir ihm warnend zurufen, dass er hierdurch seine Stellung sowohl zum Publikum als zu der Kunst auf's Spiel setzt. Er ist ein schlechterer Balladensänger als Herr *Braham*, denn er ist ein besserer Vokalist; und wird schwerlich in diesem Fache Fortschritte machen, ohne zugleich die Fehler und Gemeinheiten einer veralteten Schule anzunehmen.

Das Pianoforte war in diesem ersten Concerte durch Herrn *Thalberg* vertreten; seine Fantasieen entzückten das Publikum. Er schreitet in Kraft und Fertigkeit von Jahr zu Jahr vorwärts. — Die Hauptsänger waren Miss *Williams*, Mistress *Newton* (Miss *Poole*, wenn wir nicht irren), Herr *Sims Reeves* und Herr *Leffler*. Der Saal war sehr gefüllt.

Covent-Garden. Es bedarf wohl nicht erst eines Beweises, wie unpassend es war, die Donna del lago im Coventgarden-Theater in englischer Uebersetzung zu geben und dieselbe mit einer plumpen Mischung von gesprochenem Dialog und gesungenem Recitativ zu verbrämen — zumal so kurze Zeit nach einer Vorstellung, worin die *Grisi* und *Alboni*, sowie *Mario*, *Tamburini* und *Marini* in schöner Zusammenwirkung glänzten. Herr *Bunn* liebt in der That das Absonderliche. Die interessanteste Erscheinung in der Oper, wie sie hier gesungen wurde, war Miss *Bassano* als Malcolm; sie scheint sich also um die Stelle einer Kontraltin zu bewerben. Diese Dame besitzt grosse Gewandtheit und musikalisches Gefühl; aber diese Eigenschaften sind bis jetzt im Hintergrunde verblieben, und zwar so sehr, dass die Sängerin selbst sie durch ein gewisses Schwanken ihres Urtheils fast wieder beseitigte. Sie hat eine Stimme, die zwar angenehm und ausdrucksvoll ist, aber niemals entschieden charakterisirt war; die gewöhnlichste Klugheit hätte ihr also sagen müssen, dass sie nur durch beständige Uebung im Bereiche ihres natürlichen Stimmumfanges ihre Intonation zu befestigen vermöchte. Statt dessen hat Miss *Bassano* versucht, ihre Stimme nach oben und unten auszudehnen und ihr einen erkünstelten

Umfang zu geben. Solche Versuche sind aber stets sehr gefährlich, selbst für ursprünglich gesunde und starke Stimmen. Malcolm's Rolle erfordert ein Organ, welches in den tieferen und mittleren Tönen so klangvoll ist, als das einer *Pisaroni*. Die *Bassano* trägt ihre Poesie eindrucksvoll vor, singt aber die Recitative zu emphatisch und zu gedehnt, und nimmt die Cabaletten ihrer Arien in einem trägen Tempo, wodurch sie an Glanz verlieren. Was Mistress *Donald King* anlangt, so möchte man sie nennen eine „der Sünde, durch welche Engel fielen". Als Adelgisa zu gefallen, ist Eines; etwas ganz Anderes aber, als Ellen zu triumphiren, gerade derselbe Unterschied, wie zwischen einer *prima* und *seconda donna*. — Die übrigen Rollen waren in den Händen der Herren *Travers*, *Horrine* und *Borrani*. Das Orchester, welches jetzt schwächer besetzt ist als früher, zeigt eine merkwürdige Unabhängigkeit von den Sängern. Auf gut deutsch: Herr *Bunn* scheint entschlossen, seinem Unternehmen die möglichst geringe Aussicht auf Erfolg zu lassen.

Princess's Theatre. Da wir einen lebendigen Glauben an die Wirksamkeit der Kontraste besitzen, so hofften wir, *Rosetta*, *Lucinde*, *Madge* und Mistress *Deborah Woodcock* würden mit neuen (oder alten) Reizen vor den gesättigten Augen und Ohren des Publikums erscheinen, als wir dies kurz vorher bei den übersetzten Heldinnen der italienischen Bühne bemerkten. So kamen wir denn auf den Einfall, uns vor einigen Tagen in „die Liebe auf dem Lande" zu begeben. Besser wäre die sogenannte Oper eine „unbesuchte Schafgarbe" (Yarrow unvisited) geblieben. Keine noch so grosse Nachsicht, keine Ermüdung von Libretto-Albernheiten kann uns mit einer Handlung aussöhnen, worin fantastische Unwahrscheinlichkeit und Plumpheit der Handlung so durch einander gemengt erscheint. Allerdings waren die Empfindungen in Balladenform den von Dr. *Arne* gesammelten, jetzt so beliebten Melodieen angepasst, aber in jener wahrhaft geringschätzigen englischen Manier, welche so lange das Aufkommen eines gesunden musikalischen Geschmackes verzögert hat, und so konnten sie denn nicht ausgesungen werden ohne

„manch' schweren Seufzer und manch' bangen Stöhnen." —

Die Wahrheit zu sagen, schien aber das Publikum unserer Meinung nicht zu sein, und die Oper hatte alle Vortheile eines glücklichen Wurfes. Herrn *C. Braham's* Hawthorn wurde wacker zweimal durchgesungen, wobei jeder Gesang seine Da Capo's erhielt. Wenn so grosser Beifall so leicht errungen wird, muss sich die Kritik auf *Cassandra's* Schicksal gefasst machen. In Erwägung dessen können wir die Neigung unseres jungen Tenors, die fehlerhaften Ueberlieferungen *Braham's* des Aelteren verewigen zu wollen, nicht nachdrücklich genug rügen. Wir hatten ein vollkommenes Facsimile von seinen Tempo-Manieren, von seinem Gekreische auf einigen starken hohen Tönen, von seinen Schnörkeln in einer rasenden Schnelligkeit, um sich den Anschein von Lebendigkeit zu geben, in Wahrheit aber, um eine nachlässige Ausführung zu verbergen. Wie passender würde eine Ueberlieferung von *Braham's* gemässigtem und zartgefühltem musikalischen Stile gewesen sein, wie er ihn anwendete, sobald er nicht darauf ausging, „die Ohren der Gründlinge zu zersprengen", sondern darauf, die Kenner zu erfreuen. Herr *Braham* ist zu reich begabt, als dass man ihm ohne scharfen Tadel erlauben sollte, den Geschmack des Publikums rückwärts zu leiten und seine eigenen herrlichen Mittel zu beeinträchtigen. Miss *Harland* gab die Rosetta. Ihre Stimme ist ein klarer, wirksam benutzter Sopran; sie sang mit Gefühl und Ausdruck, ihre Passagen waren rund und nett, mit einem Worte, als Sängerin erweckt sie die besten Hoffnungen. Als Schauspielerin ist sie nichts weniger als verlegen, vielmehr zu dreist für einen Charakter, dessen Gepräge Verlegenheit ist. Da war keine Befangenheit an ihrer Rosetta, wohl aber die Haltung einer echten Abigail in verwickelter Lage. Herr *Allen* als „der junge Meadows" sang und spielte befriedigend. Miss *E. Stanley's* Madge wurde durch ihre harte ungeschminkte Derbheit höchst unangenehm, und als sie abging, um „mit der Landkutsche nach London zu fahren und sich in einem Nachweisungsbureau zu einer Stelle zu melden" (beachtet ja diesen Text, ihr Herren Musiker, von wegen der Begeisterung, die er einflössen muss!), da fühlte gewiss Jeder eine grosse Erleichterung. Es ist gut, von Zeit zu Zeit der Aufführung und der warmen Aufnahme eines derartigen Werkes beizuwohnen, sonst würde uns die Ueberzeugung des Fortschrittes sorglos und übermüthig machen. — Herr *Maddox* hat nun eine genügende Gesellschaft, um weit bessere Opern in befriedigender Weise zu besetzen, und wir hoffen, dass manche von seinen Neuigkeiten ein besseres Thema zu angenehmeren Betrachtungen über englischen Musiksinn liefern werden, als die „Liebe auf dem Lande". Aber sein Orchester ist erbärmlich.

Hamburg. (Novemberbericht. Beschluss.) Unter den Opernvorstellungen des abgewichenen Monats erschien auch einmal *Mozart's* Zauberflöte wieder, dieses in immer frischem Reize der Jugendkraft fortwährend auf's Neue anziehende genussreiche Tonwerk. Die Ausführung im Allgemeinen war übrigens keine besonders gelungene zu nennen, sprach aber dennoch sehr an. Das ist ja das merkwürdig Eigenthümliche bei *Mozart's* Schöpfungen, dass selbst eine misslungene Vorstellung nicht vermag den Genuss einer solchen ganz und gar zu verkümmern, weil innere Wahrheit und Verständlichkeit des Ausdrucks und vollkommene durchsichtige Klarheit sie in allen Theilen beherrscht, auch überall die durchdachteste Mässigung im Gebrauche äusserer, niemals gesuchter oder bizarrer Mittel hervortritt. Dadurch unterscheiden sich aber gerade die Werke des grossen Meisters von denen so mancher modernen Aftergenialität, welche letztere, statt ihre Kraft mit Bewusstsein zu entwickeln, alle Verhältnisse der Mittel zum Zwecke ausser Acht lassend, in wilder Tollheit einherstürmt und dabei vielleicht, wie jede Phantasterei,

Digitized by Google

für den ersten Augenblick zwar Ueberraschung, niemals aber Bewunderung erregen und Anerkennung finden wird. Das Orchester spielte brav, auch die Chöre gingen grösstentheils sehr gut von Statten. Merkwürdig, dass fast bei jeder Aufführung der Zauberflöte der Chor der geharnischten Männer der schwächste in der Wirkung ist. Möglich, dass die längeren getragenen Noten den Sängern einige Unbequemlichkeit veranlassen. — Bekanntlich besteht dieser Chor lediglich aus dem Chorale: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein", weniger bekannt dürfte es sein, dass der dazu gehörige Instrumentalsatz ursprünglich von *Kirnberger* zu jenem Chorale geschrieben ist, und dass somit *Mozart* die vollständige Komposition des Berliner Altmeisters der Harmonielehre aufgenommen habe. Eben so enthält die erste Hälfte von Papageno's Liedchen: „Ein Mädchen oder Weibchen", Note für Note, blos in veränderter Bewegung, die drei mittleren Zeilen der uralten Kirchenmelodie: „Nun lob mein Seel den Herrn", ein Umstand, der zu mancherlei interessanten Bemerkungen über musikalische Charakteristik Veranlassung zu geben im Stande wäre.

Auch *Rossini's* Tell ging neuerdings wieder über unsere Bühne. Die Tonschöpfungen dieses südlichen Meisters, einerseits so oft bis in den Himmel erhoben und vergöttert, andererseits wiederum so oft verkannt, in den Staub gerissen und als Erzketzereien gegen den reinen ächten Kunstgeschmack verdammt, haben endlich die Zeit all dieser heftigen Debatten überstanden und die beruhigten Gemüther sind der Vorzüge und Verdienste dieses eminenten Genie's innegeworden, ohne darum seine Fehler und Excesse in Abrede zu stellen. Ueberhaupt aber dürfte *Rossini* in seinen Leistungen wohl aus doppeltem Gesichtspunkte zu betrachten sein. Einmal als Reformator der Opernmusik seines Volkes, und in dieser Beziehung sind, namentlich bei Beurtheilung der ihm von uns vorgeworfenen Fehler alle Eigenthümlichkeiten ausländischer Musik, insbesondere aber der italienischen Oper, welche einen ganz anderen Standpunkt einnimmt, als die deutsche, mit in die Wage zu legen. Denn in eben diesen Eigenthümlichkeiten findet sich gewöhnlich der Grund, oft genug auch die Entschuldigung, *sogar* die Rechtfertigung so manches Umstandes, der von unserem Gesichtspunkte nur als Mangel oder Schwäche erscheint. Wenn nun nichtsdestoweniger *Rossini's* jedenfalls zum grossen Theile durch Ausdruck und Lebendigkeit ausgezeichnete, mit allen Mitteln der Instrumental- und Gesangeskunst reich ausgestatteten Werke einen unverkennbaren Abschnitt in der *allgemeinen* Musikgeschichte bilden, so muss es noch einen zweiten Standpunkt geben, von welchem aus seine Leistungen in ihrem vollkommenen Lichte sich zeigen, und das ist eben der allgemeine. Seitdem *Gluck*, *Mozart*, *Haydn* der Musik einen neuen Schwung zu geben wussten, durch Kühnheit und Frische der Gedanken, Mannigfaltigkeit der Harmonie, genaue Behandlungsweise der Instrumente sich auszeichneten, blieben deren Nachahmer meistentheils an der äusseren Form kleben, verloren sich in Schwerfälligkeit, Ueberladung und Bizarrerie. Die Kunst war in Gefahr, auf Abwege zu gerathen, welche den reinen Geschmack irre zu führen drohten, und dessen Anforderungen zu entsprechen nicht im Stande waren. Da bewirkte *Rossini's* Auftreten eine wunderbare Umgestaltung. Seine Lebensfrische, seine ungekünstelten, aber aus der Fülle des Gemüths überströmenden Melodieen ergötzten die Sinne, heitere, dabei nicht selten mit Tiefe gepaarte Anmuth erquickte das Gemüth, und mit Effekt angewendete Kraft und Fülle der Tonmassen erschütterte die Seele. Freilich tritt uns in seinen Werken das Gewöhnliche und Wiederholte ebenfalls entgegen, doch immer in anmuthiger, gefälliger äusserer Form, und selbst seine wirklichen, der Zurechnung verfallenden Fehler tragen unverkennbare Spuren des Genie's. Glänzt *Rossini* hauptsächlich in lieblichen Schilderungen, so weiss er ernste tragische Charaktere nichtsdestoweniger grossartig aufzufassen und wiederzugeben. Zu den gelungensten Schilderungen der letzteren Art sind denn wohl unbestritten sein „Tell", sein „Otello" und sein „Moses" zu rechnen.

Die wiederholte Aufführung der ersterwähnten Oper gelungen, so gab Herr *Dalle Aste* die Titelrolle in Spiel und Gesang so brav, dass ihm der allgemeinste Beifall zu Theil wurde, dasselbe gilt von Herrn *Dett*, der den Arnold vielleicht zu seinen besten Leistungen zu zählen berechtigt ist. Schade, dass die grosse Arie im letzten Akte wegfiel. Fräulein *Babnigg* fand sich mit der für sie etwas unbequemen Partie der Mathilde ziemlich gut ab, ebenso Fräulein *Michalesi* mit der unbedeutenden Rolle der Hedwig. Tell's Sohn, Gemmy, wurde von Fräul. *Treitsch* besser gesungen als gespielt. Ueberhaupt ist das Spiel dieser Sängerin noch immer ihre allerschwächste Seite. Eckige Bewegungen, ungraziöse Attitüden, kaschirte Mimik gestalten es für den Zuschauer gerade nicht zum angenehmsten. Herr *Lüdert*, erst seit etwa einem Jahre auf der Bühne heimisch, gab den Melchthal in jeder Beziehung eine Anfängerleistung. Chor und Orchester vorzüglich gut.

Mit Einschluss der eben speciell erwähnten Werke enthielt das Repertoir des Stadttheaters dreizehn Opernvorstellungen, nämlich Zampa und Zimmermann fünfmal, Tell zweimal, der Wildschütz dreimal, die Stumme von Portici, die Zauberflöte, Norma jede einmal.

Auch hier wurde zum Andenken *Robert Blum's* und zum Zwecke der Unterstützung seiner Familie eine oratorisch-musikalische Feier im grossen Saale der Tonhalle gehalten. Den musikalischen Theil, in der Hauptsache aus *Beethoven's* Musik zu Egmont bestehend, zu welcher Herr *Dawison*, Schauspieler der hiesigen Thaliabühne, eine gehaltvolle Dichtung von *Rudolf Gottschall* vortrug, wurde vom Kapellmeister des Stadttheaters Herrn *Krebs* dirigirt. Die Theilnahme war bedeutend und der reine Ueberschuss der Einnahme mag sich etwa auf vierhundert Thaler belaufen haben.

Leipzig, 1848. — Zehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses. Donnerstag den 14. December. — Symphonie (Nr. 8) von *L. Spohr* (Neu, Manuskript) — Szene und Arie mit obligater Violine von

Digitized by Google

W. A. Mozart, vorgetragen von Fräulein *Karoline Mayer* und Herrn Concertmeister *F. David*. — Concertino für die Flöte, komponirt und vorgetragen von Herrn *W. Haake* (Mitglied des Orchesters). — Ouverture zur Oper „Medea" von *L. Cherubini*. — Duett aus der „Schöpfung" von *J. Haydn*, vorgetragen von Fräulein *K. Mayer* und Herrn *Behr*. — Instrumental-Einleitung zum dritten Akt aus der Oper „Medea" von *L. Cherubini*. — An die Künstler. Gedicht von *Schiller*, für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten komponirt von *Felix Mendelssohn Bartholdy*.

Die neue Symphonie von *L. Spohr* wurde vom Publikum mit Beifall aufgenommen. Der Fall, dass ein Meister in älteren Jahren sich in eine neue Region geschwungen, unerwartete Werke noch geschaffen, ist, ausser bei *Gluck*, vielleicht noch niemals dagewesen und auch an dieser neuen Komposition nicht zu bemerken. Immerhin aber ist zu bewundern, wie dieser Geist so warm an seiner geliebten Kunst festhält, und so Frisches noch, wenn auch in seiner gewohnten Weise, hervorbringen kann. Das Scherzo hat ein schwieriges Violinsolo, welches Herr Concertmeister *David* mit gewohnter Virtuosität exekutirte. Der letzte Satz erhielt den stärksten Beifall.

Ueber Fräulein *Meyer* und Herrn *Behr* ist mithin öfters berichtet worden. Die Leistungen beider geschätzten Künstler fanden auch heute gerechte Anerkennung. — Herr *Haake*, Mitglied des Gewandhaus-Orchesters, trug sein recht angenehm komponirtes Concertino für die Flöte mit schönem, vollem Tone, grosser Fertigkeit und Geschmack vor und wurde durch stürmischen Applaus gerufen. In der Ausführung der herrlichen Ouverture zu Medea und der Instrumental-Einleitung zum dritten Akte derselben Oper von *Cherubini* zeigten Dirigent und Orchester ihre gewohnte Vortrefflichkeit. — Sehr gut auch führte der Männerchor *Mendelssohn*'s schöne Komposition „An die Künstler" aus.

Musikalische Zustände in Magdeburg.

Wenn ich Ihrer an mich ergangenen Aufforderung, Ihnen ein Bild unserer musikalischen Zustände zu entwerfen, nicht früher schon entsprach, so geschah dies lediglich in der Absicht, die in dem vorjährigen Winter empfangenen, durch den musikalisch-todten, in anderen Beziehungen so aufgeregten Sommer in den Hintergrund zurückgedrängten Eindrücke durch neu hinzukommende wieder in etwas auffrischen und beleben zu lassen. Wie fast überall, so ist auch hier die Kunst, in so weit sie in grösserem oder geringerem Maasse der Oeffentlichkeit angehört, auf den Winter verwiesen und lässt im Sommer, abgesehen von den gemischt zweifelhaften Gartenconcerten, die *Beethoven* und *Strauss* in bunter Reihe mischen, fast gar nichts von sich hören. Etwas aber doch! Der Chor der hiesigen Domkirche hat stiftungsmässig in gewissen Zeiträumen (ungefähr alle vierzehn Tage), unter Leitung des Direktors *Wachsmann* sen., aussergottesdienstliche Vorträge zu halten und erfreut sich dabei eines, wenn auch nicht zu zahlreichen, doch sicheren Zuhörerkreises, der an den mit Hilfe einiger kunstgeübten Dilettanten ausgeführten Chören und Sologesängen älterer und neuerer Zeit sich erbaut. Das ist aber auch Alles, was uns der vorige Sommer bot, zugleich bisher fast das Einzige im ganzen Jahre, was eine *öffentliche*, einem Jeden zugängliche Kunstleistung genannt werden konnte, denn auch die sehr beliebten Quartettunterhaltungen fielen in dem vorigen Winter ganz aus, und von den sonst regelmässig stattfindenden drei Benefizconcerten wurden zwei von Woche zu Woche verschoben. Wir erwarten das des MDir *J. Mühling* in nächster Kürze; *Mendelssohn*'s „Walpurgisnacht" und *Beethoven*'s Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor werden darin zur Aufführung gelangen. Concerte reisender Virtuosen gehören zu den seltenen Ereignissen, und die Künstler haben triftige Gründe, von solchen Unternehmungen abzustehen. Seit Eingang des Herbstes veranstaltet das hiesige Theater- und Concertorchester, unter Direktion des Herrn *Wendt*, allwöchentlich gut ausgewählte Concert- und Unterhaltungsmusik gegen ein billiges Eintrittsgeld. Leider ist *das* Verdienst, das sich diese Herren durch Verbreitung guter Musik nach einer Seite des Publikums hin, welches die übrigen Concerte nicht besucht, erwerben, grösser, als *der* Verdienst, der für sie selbst dabei klingend herauskommt. Die Zuhörer sind immer dieselben, ein Beweis, dass es ihnen gefällt, aber ihre Zahl mehrt sich nicht, trotz mancher Anregungen, die man in der Magdeburger Zeitung lesen konnte. Zu bedauern wäre es, wenn das Orchesterpersonal, durch den geringen Erfolg entmuthigt, diese Concerte einstellte; schlimmer aber noch, wenn dadurch veranlasst fernerhin auf Ein- und Ausübung weniger Sorgfalt verwendet und somit der wohlverdiente Ruhm unseres Orchesters verringert würde. — Eine Gelegenheit, gute Hausmusik zu hören, hat dem Publikum Musikdirektor *Ritter* eröffnet, indem er Allen, die an dergleichen Musik Gefallen finden, zu den allwöchentlich in seiner Wohnung stattfindenden Aufführungen Zutritt gewährte. Sieht man hier einerseits die Kunstzwecke des Veranstalters durch mehrere hiesige Künstler, namentlich durch Herrn Musikdir. *Mühling* (Violine) und den Violoncellisten Herrn *Meyer* mit Hingebung thatsächlich und tüchtig unterstützt, so scheinen dieselben andererseits durch allmälige Bildung eines den verschiedensten Ständen angehörenden Zuhörerkreises, dessen indirekte Wirkung nach Aussen wohl auch nicht unterbleiben wird, mehr und mehr sich zu erfüllen. —

Mit Ausnahme der in Vorstehendem genannten, zum Theil seit Kurzem erst bestehenden Musikaufführungen ist der Kunstfreund fast lediglich auf die Concerte der verschiedenen hier bestehenden Gesellschaften — der Loge, der Harmonie, des Casino und der Vereinigung — beschränkt, zu welchen jedoch Zutritt zu erhalten einem Nichtmitgliede nicht immer leicht und möglich wird. Von musikalischer Bedeutung sind indessen im Allgemeinen nur die Concerte der beiden erstgenannten Gesellschaften; die beiden anderen verfolgen mehr einen gesellschaftlichen, keinen eigentlichen Kunstzweck: man will angenehm unterhalten sein. — Zu den Concerten

aller dieser Gesellschaften haben in der Regel nur die Mitglieder und deren Angehörige und Eingeladene Zutritt, jedoch hat die Liberalität einiger Direktionen mehreren hiesigen Künstlern mit dankenswerther Zuvorkommenheit die Theilnahme eröffnet. Die Einrichtung, den Abend mit einem gemeinschaftlichen Abendessen zu beschliessen, hat manche Anfechtung erfahren, obgleich sie nicht absolut als kunstwidrig bezeichnet werden mag. Wer das Bedürfniss fühlt, nach einem gehabten musikalischen Genusse sich auszusprechen, findet hier wohl den Gleichgestimmten, wer das Empfangene ruhig und ungestört in sich allein bewegen mag, kann sich am Schlusse des Concerts entfernen. Dass Mancher nur des Abendessens willen seine Billets nimmt, dürfte seine Richtigkeit haben; allein ihre Beiträge erhöhen die Concerteinnahme und dienen somit der Kunst. — Man hat es oft beklagt, dass, wie bereits oben angedeutet, unser winterliches Concertleben fast lediglich in den genannten Gesellschaften beschlossen ist und dadurch jenem Theile des Publikums, der keiner oder doch nicht allen derselben angehört, mancher Kunstgenuss entzogen wird. Dieser Vorwurf hat nach Einrichtung der erwähnten Orchesterconcerte aufgehört, ein gegründeter zu sein, er war, gegen die Gesellschaften gerichtet und unter Hinweisung auf das Leipziger Gewandhausconcert als Vorbild, ein ungerechter, da, ein geräumigeres öffentliches Lokal vorausgesetzt, was Magdeburg vorläufig nicht bietet, eine grosse Anzahl der jetzt die Concerte besuchenden und bezahlenden Personen wahrscheinlich zurückbliebe. So weit meine Beobachtungen reichen, ist namentlich die diesjährige Herstellung der Concerte mit nicht unbedeutenden Opfern für die Gesellschaften verknüpft; sie verdienen den Dank aller Kunstfreunde schon um deswillen, dass von ihnen aus den zerrissenen und ohnedem schlecht gestellten Orchestermusikern wenigstens *eine* Garantie gegeben wird. Die Direktion ruht in den Händen des Musikdirektors *J. Mühling*. Derselbe entledigt sich seiner schwierigen Aufgabe: die Musikstücke nach dem Standpunkte des jedesmaligen Zuhörerkreises auszuwählen und in — *einer* Probe einzuüben, mit Gewandtheit und Selbstaufopferung. Das ist nun einmal nicht anders, der Laie opfert sein Geld, der Künstler sich selbst. Trotz des alljährlich Abtretenden und neu Hinzukommenden ist der Standpunkt des Orchesters ein durchaus ehrenwerther, der nur durch ein Jahrelang fortgesetztes, sich seines Ziels stets bewusstes Streben errungen werden konnte. Zu der Ordnung und Pünktlichkeit, die, wie sich von selbst versteht, als äussere Bedingungen herrschen, mehr jedoch als Ergebniss des trefflichen Sinnes der Orchestermitglieder als der äusseren Einwirkung, gesellt sich die innere Theilnahme und eine durch gute Fortbildung gegründete und in verständiger Uebung sich steigernde Tüchtigkeit des Einzelnen. Ein jeder sucht und findet seinen eigenen Genuss in der würdigen Darstellung der Werke deutscher Meister, so heben sich auch die Leistungen der Gesammtheit über das Niveau der „bezahlten" hinüber und werden zu echt künstlerischen. Das Publikum schätzt das Orchester, lässt aber nichtsdestoweniger das alljährlich stattfindende Concert für den Pensionsfonds ziemlich unbesucht, obgleich das Orchester dem Ansinnen, für einen milden Zweck unbezahlt zu wirken, stets und gern Genüge geleistet hat. — Ob die städtische Oberbehörde die den musikalischen Angelegenheiten und also auch dem Orchester bisher zugewendete Aufmerksamkeit und Unterstützung kräftiglich vermehren, ob nur der Kunst eine wirkliche Stelle im öffentlichen bürgerlichen Leben einzuräumen sich gedrungen fühlen werde, mag die Zukunft lehren. —

Magdeburg, Anfang Dezember. *A. B. C.*

Kleine Anzeigen

H. Franck, Der Ferge, Ballade von *Ph. H. Welcker*, für Bass mit Pianofortebegleitung. 11. Werk. Hamburg, bei *G. W. Niemeyer*. Preis ⅓ Thlr.

Eine sehr gut gesungene, ausdrucksvolle Ballade von theilweise wirklich ergreifender Wahrheit, wie z. B. das Zwischenspiel S. 5, wo die Einsamkeit und Verlassenheit eines ihres Geliebten beraubten, allein am Ufer stehenden Mädchens jedes fühlende Herz tief rühren wird. Nur Schade, dass das Material zu abgebraucht, zu wenig neu erscheint. Es ist jetzt in der That keine leichte Aufgabe, eine Ballade gut zu komponiren, wir sind durch *Franz Schubert*, *Löwe* u. A. zu sehr verwöhnt worden. Gut vorgetragen, wird jedoch der einfache Gesang aus dem angedeuteten Grunde seine Wirkung nicht verfehlen.

Otto Dresel, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3. Werk. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 20 Ngr.

Sehr anmuthige und ansprechende Lieder, die sich gewiss bald in die Herzen vieler Musikfreunde einsingen werden. Eine gewisse wohlthuende Frische, bestimmte und schön gegliederte Melodie, innig damit verschmolzene Begleitung, eine durchgehende zarte und doch wahre Behandlung und Darstellung der schönen Dichtungen in Tönen — das sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser Sammlung. Dabei ist dieselbe nicht etwa einförmig, wie es in dieser Gattung der Lieder sonst leicht geschehen kann; vielmehr finden wir in Nr. 1 das leicht Graziöse, in Nr. 2 das Innige, Seelenvolle, in Nr. 3 das Zarte einer reinen, edlen, poetischen Liebe, in Nr. 4 das Neckisch-Schelmhafte u. s. w. An solchen keck humoristischen Liedern, wie eben Nr. 4, ist keineswegs grosser Ueberfluss in der deutschen Sängergarten. Ungemein lieblich und zart ist Nr. 3, das Ständchen, wo die Wiederholung des „Gute Nacht!" gewiss ganz am rechten Orte steht. Nr. 5 sagt uns weniger zu, es kommt uns mehr gesucht, als gesungen vor. Dagegen ist das letzte wieder allerliebst (obgleich die Worte gegen den Schluss hin: „ist auch der Frühling schon fern" etwas besser deklamirt sein konnten). — Kurz, die Lieder haben uns wahre Freude gemacht,

und wir sind überzeugt, dass sie auf jedes unbefangene Gemüth denselben Eindruck hervorbringen werden.

Fr. S.

FEUILLETON.

Es ist nun entschieden, dass Ende dieses Jahres Herr Dr. *Schmidt* die Leitung des Leipziger Stadttheaters niederlegt und der bisherige Direktor der Magdeburger Bühne, Herr *Wirsing* dieselbe übernimmt. Die Leitung des Magdeburger Theaters dagegen sollte Herr *Ricke*, bisher Regisseur in Bremen, übernehmen; die Sache hat sich jedoch zerschlagen.

In Berlin starb der bekannte Liederkomponist und Sänger *Graben-Hoffmann*.

In La Rochelle wurde eine neue Oper: „Lelia“ von dem daselbst gebürtigen Komponisten *Hermann* mit vielem Beifall aufgeführt.

In Heidelberg ist der seitherige Dirigent des dasigen Musikvereins und des Liederkranzes *H. Winkelmeyer* zum akademischen Musikdirektor ernannt worden.

Am Konservatorium der Musik zu Paris ist eine neue Klasse unter dem Titel Classe de musique d'ensemble errichtet worden, deren Zweck darin besteht, die Schüler der Instrumentalklassen in der Kammermusik (Quartetten, Quintetten, Trios etc.) zu üben. Als Lehrer derselben ist Herr *Baillot* angestellt, dessen Vater bereits vor zehn Jahren dem damaligen Direktor des Konservatoriums, *Cherubini*, die Errichtung einer solchen Klasse vorschlug.

Die „musikalische Gesellschaft“ in Riga hat einen allgemeinen „Gesangverein“ errichtet, um alle dortigen Gesangkräfte zur Aufführung grösserer Musikwerke zu vereinigen. Zum Musikdirektor desselben ist Herr *Lohmann* erwählt worden.

Leipzig. Am 10. Dezember gab der blinde Flötist Herr *Fricke* aus Stettin eine musikalische Matinée im Saale des Hotel de Pologne und erwarb sich Beifall. Fräul. *Stark* und Herr *Behr* unterstützten ihn mit gewohnter, schätzenswerther Bereitwilligkeit durch angenehme Vorträge.

Am 12. Dezember wurde das Oratorium von *Spohr*, „Die letzten Dinge“ zum Benefiz des Thomanerchors unter Direktion des Herrn Musikdirektor *Hauptmann* sehr gelungen aufgeführt. Die Soli hatten Frau *Hauptmann*, Fräul. *Stark*, Herr *Behr* und Herr Organist *Langer* übernommen.

Berichtigung. Fr. Wilke's Nekrolog betreffend. Die stellenweise Unleserlichkeit der Handschrift, welcher ich einen Theil der den verstorbenen Musikdirektor *Wilke* betreffenden Personalien entnommen habe, bringt mich in den Fall, nachträglich einen hinsichtlich der Vornamen desselben entstandenen Irrthum berichtigen zu müssen. *Wilke's* Taufnamen sind *Christian Friedrich Gottlob*, und nicht, wie in Nr. 45 d. Bl. angegeben, *Karl Friedrich Gottlieb*. — Für gewöhnlich schrieb er sich blos *Fr. Wilke.*

Der Verf. des Nekrol.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei **N. Simrock** in Bonn sind erschienen:

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Elias.* Orat. Klav.-Ausz. mit Text. 8 Thlr. 10 Sgr.
— — Elias für 4 Hände, ohne Text. 3 Thlr. 20 Sgr.
— — Elias für Piano allein, ohne Text. 2 Thlr.
— — Paulus. Klav.-Ausz. mit Text. 5 Thlr. 15 Sgr.
— — Paulus für 4 Hände ohne Text. 3 Thlr. 10 Sgr.
— — Paulus für Piano allein ohne Text. 2 Thlr.
— — Lieder ohne Worte für Piano. Heft 1. 2. 3 à 25 Sgr. 4. 1 Thlr. 2 Sgr. 5. 6 à 28 Sgr.
— — Lieder ohne Worte für 4 Hände. 5 Hefte à 1 Thlr. 5 Sgr. = 1 Thlr. 10 Sgr.
— — Dieselben für Piano mit Violine oder Violoncellbegleitung. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Sgr.
— — Drei geistliche Lieder für eine Mezzosopranstimme und Chor. Klav.-Ausz. 1 Thlr. 2 Sgr.
— — Op. 39. Drei Motetten für weibl. Stimmen und Orgel oder Piano. 1. Heft für Sopr. und Alt. 10 Sgr. 2. Heft dito 20 Sgr. 3. Heft für 2 Sopr. und 2 Alt. 1 Thlr. 2 Sgr.
Lindblad, Lieder aus dem Schwedischen von Dohrn. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 5 Sgr. Heft 3. 25 Sgr.
Czerny, Ch., Erster Klavierunterricht in 100 Erholungen für das Pianoforte mit Fingersatz und in fortschreitender Ordnung für die ersten Anfänger. 4 Hefte à 10 Sgr.

Bei **Wilhelm Jurany** in Leipzig erschien so eben:

Musikalische Novellen
von
Theodor Hagen.

Inhalt: Karoline Beckmann — Der Hofmusikant — Die Oper auf dem Kirchhofe — Aus der Pariser Gesellschaft — Schreckliche Folgen.

8. 20½ Bogen. Elegant geheftet 1½ Thlr.

Von einer Verlagshandlung beauftragt, die Herausgabe einer Sammlung von

Wehrmannslieder für vierstimmigen Männergesang

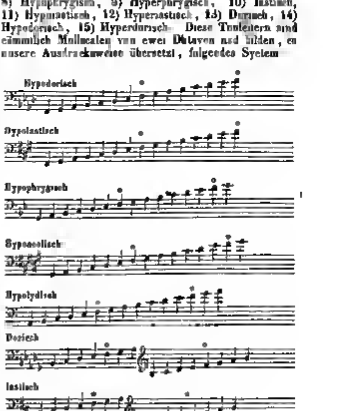
in Partitur zu besorgen, richte ich an die geehrten Herren Komponisten die ergebenste Bitte, mich mit Beiträgen zu unterstützen, deren Zusendung ich durch die Buchhandlung von *E. Kuhnt* in Eisleben baldigst entgegensehe.

Eisleben, 11. Dezember 1848.

F. G. Klauer, Organist.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Dezember. **Nr. 52.** 1848.

Inhalt: Recension. — Beziehungen zwischen Kunst und Politik. — Statuten der Mendelssohn-Stiftung zu Leipzig. — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton.* — An die Leser. — Abschied des Redacteurs. — *Ankündigungen.*

RECENSION.

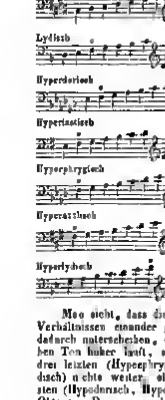
Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, erläutert durch Dr. *Friedrich Bellermann*, Prof. am grauen Kloster zu Berlin. Nebst Notentabellen und Nachbildungen von Handschriften auf 6 Beilagen. Berlin, 1847. Verlag von *Albert Förstner*.

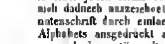
Es ist ein Jahr verflossen, seit Ref. in diesen Blättern (in Nr. 48, 49 und 50 vom vorigen Jahre) die Resultate seiner eigenen Forschungen über die Tonleitern der alten Griechen niederlegte. Er erlaubt sich, noch einmal auf denselben Gegenstand zurückzukommen in Beziehung auf das obige Werk. Diese fleissige und schätzenswerthe Arbeit erschien im vorigen Jahre kurze Zeit vor Beendigung der seinigen über das „Musikalische System der Griechen", und Ref. war deshalb im Stande, noch in einer Nachschrift seiner eigenen Arbeit darauf Rücksicht zu nehmen, welches ihm um so erwünschter war, als die *Bellermann*sche Arbeit der seinigen gewissermassen als Ergänzung hinzutrat.

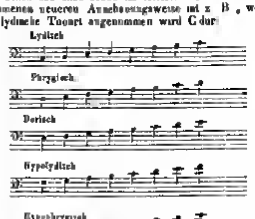
Wir besitzen in der *Introductio musica* des *Alypius* (vermuthlich aus dem dritten Jahrh. n. Chr.) einen vollständigen Abriss der sämmtlichen antiken Tonleitern in ihrer doppelten Notenschrift, sowohl in Singnoten, als Instrumentalnoten. Dieses System der Alypischen Notenschrift zeigt sich durch seine innere Konsequenz und Uebereinstimmung als ein durchaus vollendetes und abgerundetes Produkt. Wir besitzen aber ausserdem einzelne Fragmente von antiker Notenschrift in den Schriften anderer musikalischer Theoretiker, wie z. B. *Gaudentius*, *Aristides*, *Quintilianus*, *Boëthius*, *Bacchius* u. A. m. Herr *Bellermann* hat sich nun ganz vorzüglich eine genaue Vergleichung dieser Fragmente mit den Alypischen Notenregistern angelegen sein lassen, und ist dabei durch eine Kollation von Leipziger, Wolfenbüttler, Neapolitaner, Wiener, Madrider Handschriften auf die erfreulichsten Resultate geführt worden in Betreff einer prinzipiellen Uebereinstimmung alles hierher gehörigen Materials. Dies ist von ganz besonderem Gewichte in Beziehung auf den Umstand, dass die Beschaffenheit dieser Notenschrift uns zwingt, in mehreren Stücken den sogenannten Berichten der antiken Musiker über die älteren Zustände ihrer eigenen Musik widersprechen zu müssen.

Die *Introductio musica* des *Alypius* enthält die Notirung von 15 Tonleitern in folgender Ordnung: 1) Lydisch, 2) Hypolydisch, 3) Hyperlydisch, 4) Aeolisch, 5) Hypoäolisch, 6) Hyperäolisch, 7) Phrygisch, 8) Hypophrygisch, 9) Hyperphrygisch, 10) Iastisch, 11) Hypoiastisch, 12) Hyperiastisch, 13) Dorisch, 14) Hypodorisch, 15) Hyperdorisch. Diese Tonleitern sind sämmtlich Mollscalen von zwei Oktaven und bilden, in unsere Ausdrucksweise übersetzt, folgendes System:

Hypodorisch
Hypoiastisch
Hypophrygisch
Hypoaeolisch
Hypolydisch
Dorisch
Iastisch
Phrygisch







Aeolisch

Lydisch

Hyperdorisch

Hyperiastisch

Hyperphrygisch

Hyperäolisch

Hyperlydisch

Man sieht, dass diese Tonleitern in ihren inneren Verhältnissen einander ganz gleich sind und sich nur dadurch unterscheiden, dass die eine immer einen halben Ton höher läuft, als die andere. Dabei sind die drei letzten (Hyperphrygisch, Hyperäolisch, Hyperlydisch) nichts weiter, als Wiederholungen der drei ersten (Hypodorisch, Hypoiastisch, Hypophrygisch) in der Oktave. Dagegen sind die Kennzeichen, von denen diese Tonleitern ihre Namen tragen, ganz andere, und wohl seltsame zu nennen. Es findet sich nämlich, dass in einer jeden dieser Tonleitern eine Oktave von Tönen sich dadurch auszeichnet, dass ihre Töne in der Singnotenschrift durch einfache Buchstaben des griechischen Alphabets ausgedrückt sind, während die übrigen mit mannigfach verstümmelten, verdrehten oder bestrichelten Buchstaben bezeichnet sind. So z. B. ist in der Iastischen Tonleiter die Oktave der einfachen Buchstaben diese:

in der Dorischen Tonleiter hingegen folgende:

Diese namengebenden Oktaven laufen überall von klein *f* oder *fis* bis zu eingestrichen *f* oder *fis*, wie wir in obigem Schema durch Sternchen angedeutet haben. So dass also das System der 15 Tonleitern, wenn man es nicht in seiner ausgeglätteten und oberflächlichen Form, sondern in seiner wahren Charakteristik auffasst, folgenden Anblick gibt:

Hypodorisch:	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
Hypoiastisch:	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*
Hypophrygisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*
Hypoäolisch:	*fis*	*gis*	*ais*	*h*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*
Hypolydisch:	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
Dorisch:	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
Iastisch:	*fis*	*g*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*
Phrygisch:	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*
Aeolisch:	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*
Lydisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*
Hyperdorisch:	*f*	*ges*	*as*	*h*	*ces*	*des*	*es*	*f*
Hyperiastisch:	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*
Hyperphrygisch:	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
Hyperäolisch:	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*
Hyperlydisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*

Dieses Scalensystem, welches man in Herrn *Bellermann's* Werke auf S. 13 dargestellt findet, und welches aus den Alypischen Notenverzeichnissen erst auf künstliche Art herausgelesen werden muss, ist überhaupt erst seit 37 Jahren zur Kunde der gelehrten Welt gelangt. Sein Entdecker ist *Boeckh*, dessen glänzende Abhandlung *De metris Pindari* in seiner Ausgabe dieses Dichters von 1811 den scharfsinnigen und doch zugleich höchst einfachen und einleuchtenden Weg bezeichnet, auf welchem diese Entdeckung gemacht wurde. Mit ihr wurde das erste Licht über die Lage und Verbindung der antiken Tonleitern unter einander angezündet, indem man gezwungen wurde, von einer späteren Vorstellungsweise, wonach man sich die sieben Grundtonleitern als Ausschnitte aus einer und derselben Tonreihe gedacht hatte, abzugehen zu Gunsten einer älteren und ursprünglicheren Vorstellung, welche sich die sieben Tonleitern innerhalb einer und derselben Oktave laufend dachte. Der Unterschied beider Vorstellungsarten, der älteren und der neueren, springt am Besten an einem Beispiele in's Auge.

Nach der auch schon im Alterthume überhand genommenen neueren Anschauungsweise ist z. B., wenn als lydische Tonart angenommen wird C dur:

Lydisch

Phrygisch

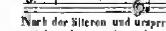
Dorisch

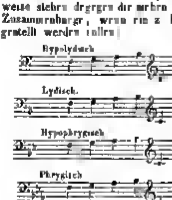
Hypolydisch

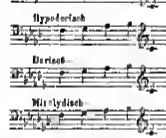
Hypophrygisch

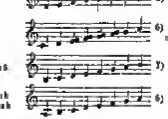
Hypodorisch

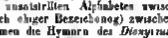
Google











Mixolydisch.

Nach der älteren und ursprünglicheren Vorstellungsweise stehen dagegen die sieben Tonleitern in folgendem Zusammenhange, wenn sie z. B. auf der Stufe *f* vorgestellt werden sollen:

Hypolydisch.

Lydisch.

Hypophrygisch.

Phrygisch.

Hypodorisch.

Dorisch.

Mixolydisch.

Die sieben Tonleitern bezeichneten demnach dem Alterthume ursprünglich etwas dem ganz Aehnlichen, was wir einen Wechsel der Vorzeichnung nennen. Nur wurde den Alten, weil sie sich diesen Wechsel immer im konkreten Falle in Beziehung auf eine bestimmte Oktave dachten, diese Oktave dadurch siebenfach kolorirt, und diese siebenfarbige Färbung der Oktave fand dann auch in der Melodieführung ihre praktische Anwendung. Interessant ist hierbei noch das, was Herr *Bellermann* a. a. O. zur Erklärung des seltsamen Missverständnisses beibringt, wonach die Lehre von den antiken Tönen nach der neueren Auffassungsweise sich während des Mittelalters fortpflanzte, aber mit einer völligen Verkehrung der Namen. Diese Namensverkehrung ist eine methodische und beruht auf einer Verwechslung der aufsteigenden Ordnung der Oktave mit der absteigenden nach folgender Uebersicht:

Antike Benennung	Mittelalterl. Benennung:
8) Hypodorisch oder Aeolisch	1) Aeolisch
7) Hypophrygisch	2) Mixolydisch
6) Hypolydisch oder Ionisch	3) Lydisch
5) Dorisch	4) Phrygisch
4) Phrygisch	5) Dorisch
3) Lydisch	6) Hypolydisch oder Ionisch
2) Mixolydisch	7) Hypophrygisch
1) Hypodorisch oder Aeolisch	8) Aeolisch

Was nun jenes von *Böckh* eruirte System der elf ältesten Tonleitern betrifft (denn von den fünfzehn Alypischen fallen die drei letzten als Tautologieen fort, die Hyperäolische aber aus einem Grunde, welcher hier noch nicht verständlich sein würde), so ist die erste Frage die nach der Höhe ihrer Temperatur. Denn die eingeführte Uebersetzung in unser Notensystem beruht, was die Höhe oder Tiefe der Stimmung betrifft, keineswegs auf einer Tradition, sondern lediglich auf Rücksichten der Bequemlichkeit. Herr *Bellermann* scheint uns diese schwierige Frage, an welcher schon *Böckh* und *Meibomius* vergeblich gearbeitet hatten, hinreichend beantwortet zu haben, und zwar aus der Natur der menschlichen Stimme. Er bemerkt S. 55, dass, wenn eine Melodie von einer grossen aus Leuten der verschiedenartigsten Stimmen gemischten Gesellschaft so vorgetragen werden soll, dass jeder ohne Unbequemlichkeit mitsingen kann, diese Melodie nur einen geringen, eine Oktave nicht sehr überschreitenden Umfang haben darf, welcher für die Männer als der Umfang von *d* bis $\underline{d}$, oder von *cis* bis $\underline{c}$, für Frauen und Knaben als der Umfang von $\underline{e}$ bis $\underline{\underline{e}}$ oder von $\underline{cis}$ bis $\underline{\underline{e}}$ festzustellen sein dürfte. Daher haben die sangbarsten Chorale, Volkslieder und andere gemeinschaftlicher Ausführung gewidmete Gesänge in der Regel nur den Umfang einer einzigen Oktave oder einer noch geringeren, der Oktave cis–*cis* oder *d*–*d*. Die Griechen, bei denen die Musik vorzugsweise durch Männer geübt und namentlich in den Schauspielen der Chor, auch wenn er Frauen vorstellte, durch Männer gesungen wurde, werden für solche Gesänge die den Männerstimmen angemessene Notenbezeichnung gewählt haben. Nun aber liegt die ursprüngliche Oktave der griechischen Gesangnotenschrift, nämlich die Oktave des einfachen und unalterirten Alphabetes zwischen Ω und *A* oder (nach obiger Bezeichnung) zwischen *f* und $\underline{fs}$. Hierzu kommen die Hymnen des *Dionysius* und *Mesomedes*, von denen das Lied an die Muse von e bis $\underline{f}$ (ꓶ bis E), das Lied an die Sonne von *f* bis $\underline{f}$ (R bis E), das Lied an die Nemesis von *f* bis $\underline{g}$ (R bis Ʊ) reicht und zusammen einen Umfang von folgenden zehn Tönen ausfüllen:

Dieser Umfang müsste zum Behufs sangbarer Ausführung zwischen d und $\underline{d}$ oder zwischen cis und $\underline{c}$

genommen werden, und demgemäss würde die Oktave des einfachen Alphabets zwischen *cis*–$\underline{d}$ oder *d*–$\underline{e}$ liegen. Dieses Resultat bekommt noch eine fernere Bestätigung durch die Behauptung des *Aristides Quintilianus* (S. 24), dass die dorische Scale von allen Scalen die einzige sei, welche ein Sänger ganz durch ihre beiden Oktaven hindurch singen könne; alle übrigen seien in der Höhe zu hoch oder in der Tiefe zu tief. Die dorische Scala lautet aber in obigem Systeme:

Nun sind Stimmen, welche über zwei Oktaven zu gebieten haben, überhaupt nicht häufig, und noch am ersten unter den Baritonstimmen zu finden, und die beiden zu Gebote stehenden Oktaven dürften hier am häufigsten die zwischen *Fis* und *fis* oder zwischen *G* und *g* sein. Aus allem dem geht übereinstimmend hervor, dass der Umfang des alten Tonsystems sich erstreckt hat von *Cis* oder *D* bis $\underline{\underline{dis}}$ oder $\underline{\underline{e}}$, die Grundoktave aber von *cis* oder *d* bis $\underline{d}$ oder $\underline{dis}$.

So weit vergleicht sich das antike System noch recht gut und ohne erhebliche Schwierigkeit mit dem unsrigen, so dass wir uns leicht in seinem Bau zurechtfinden. Gehen wir aber näher auf die Schreibart seiner Töne ein, so tritt uns eine Eigenschaft entgegen, welche sich nicht so leicht mit unserer gegenwärtigen Musik und den Anforderungen unseres Ohres vereinigen lässt, und welche Herrn *Bellermann* zuerst zu einer ernsten Aufgabe des Nachdenkens wurde, indem sämmtliche frühere Forscher die hier waltende Schwierigkeit mehr zu verdecken, als hervorzuheben beflissen gewesen waren. Die Schwierigkeit besteht darin, dass die Alten die Töne einer jeden Oktave mit 21 Musiknoten bezeichneten, die sie so vertheilten, dass fünf Töne einfach, fünf doppelt und zwei dreifach erscheinen. Die gegebene Oktave sei z. B. die Folge der zwischen c und eingestrichen c liegenden Halbtöne, so ist

c ein dreifacher Ton
cis ein doppelter Ton
d ein einfacher Ton
dis ein doppelter Ton
e ein einfacher Ton
f ein dreifacher Ton
fis ein doppelter Ton
g ein einfacher Ton
gis ein doppelter Ton
a ein einfacher Ton
ais ein doppelter Ton
h ein einfacher Ton
Summa 21 Töne.

Bei diesem Anblicke der antiken Oktave wird die Forschung durch einen Umstand förmlich geneckt und in Verlegenheit gesetzt, nämlich durch die scheinbar so grosse Aehnlichkeit mit unserem gegenwärtigen Systeme, welche darin besteht, dass die Töne, welche den Alten für doppelt galten, auch uns für doppelt, die, welche den Alten für einfach galten, auch uns für einfach gelten. Denn für einfach galten den Alten, wie uns,

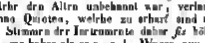
h, *d*, *e*, *g*, *a*,

für doppelt galten ihnen, wie uns,

cis = *des*, *dis* = *es*, *fis* = *ges*, *gis* = *as*, *ais* = *b*

Wie nun aber mit den noch übrigen beiden Tönen c und *f*? Diese gelten uns für einfach, sie galten den Alten für dreifach. Welche Anomalie! Es hilft hier nichts, die Ausflucht zu ergreifen, dass auch uns die Töne, wenn wir wollen, dreifach sind, z. B. *f* = *eis* = *geses*. Denn auf diese Weise wird uns freilich ein jeder Ton so vielfach, als wir nur wollen. Mit der Hervorhebung dieses Räthsels beschäftigt sich die *Bellermann*'sche Schrift hauptsächlich. Der Vf. empfand ganz richtig, dass in dieser Eintheilung der Oktave ein Grundgeheimniss der antiken Tonkunst verborgen liegen müsse, auf welches bisher noch Niemand aufmerksam gemacht hatte. Er hielt es demnach mit Recht für der Mühe werth, bei Gelegenheit der Mittheilung der Resultate, welche seine Bemühungen um die Manuskripte des *Alypius* gehabt hatten, auf dieses ungelöste Räthsel aufmerksam zu machen, und zwar so, dass dasselbe auf alle ersinnliche Art in das hellste und deutlichste Licht gestellt würde. So z. B. hat er auf besonderen dem Werke beigegebenen Tabellen auf die eigenthümlichen Modifikationen aufmerksam gemacht, welche durch diese Eintheilung der Oktave in den einzelnen Tonarten hervorgehen, wobei er die einfachen Töne schwarz, und von den doppelten den höheren roth, den tieferen grün hat abdrucken lassen. Anschaulicher als so konnte allerdings diese Sache in ihrer höchsten Räthselhaftigkeit dem Publikum nicht vor's Auge geführt werden. Und mit Recht. Denn wo ein Räthsel so offenbar vor Augen liegt, da schlummert darin noch schon eine Antwort, und es ist daher die Pflicht dessen, der das Räthsel gefunden, dasselbe erkannt zu machen. Was der Vf. als Auflösung des Räthsels giebt, kann für keine gelten, und soll es auch wohl nicht eigentlich. Er giebt nur die auf der Hand liegende Vergleichung mit unserer Eintheilung der Oktave an und lässt in Beziehung auf die dreifachen Töne die Meinung frei. Er nimmt an, dass die Alten aus demselben Grunde, wie wir, auf die Bezeichnung von Doppeltönen getrieben, indem sie bei der Anwendung der Tonarten im Hinaufsteigen gewisse Töne erhöhen, im Hinuntersteigen gewisse Töne erniedrigen mussten, und nun fanden, dass die erhöhten Töne mit den erniedrigten auf jenen fünf Stufen der Oktave zusammentrafen (z. B. *fis* mit *ges*, *gis* mit *as*). Den dreifachen Ton erklärt er so, dass die Alten einerseits gleich uns *f* von *eis*, *c* von *his* unterschieden, dann aber darin aus zu Feinheit des Gehörs übertrieben, dass sie noch eine dritte Ton-Nuance zwischen *eis* und *f* heraushörten. Aber es sind zwei Punkte, welche gegen diese Vorstellungsweise sprechen:

1) Die Aehnlichkeit zwischen den fünf Doppeltönen der antiken Oktave und der unsrigen ist nur eine scheinbare und nicht eine wirkliche. Dies stellt sich heraus, sobald man näher auf die Vergleichung eingeht. Er geht aus der Bezeichnung der Doppeltöne deutlich hervor, welche von ihnen für den höheren und welchen



von ihnen für den tiefern galt oder, nach unserer Ausdrucksweise zu reden, welcher einen durch ein Kreuz erhöhten und welcher einen durch ein B erniedrigten Ton vorstellte. Denn wenn man die gleichschwebende Temperatur, bei welcher diese Unterschiede ganz wegfallen und welche den Alten unbekannt war, verlässt, so bekommt man Quinten, welche zu scharf sind und wodurch beim Stimmen der Instrumente daher *fis* höher geräth als *ges*, *gis* höher als *as* u. s. f. Wären nun die antiken Doppeltöne den unserigen gleich, so könnte z. B. die Hypodorische Tonleiter in *f* auf folgende zwei Arten geschrieben werden:

entweder *f es des c b as g f*
oder *eis dis cis his ais gis fis eis*

Statt dessen findet sich dieselbe bei *Alypius* in folgender Schreibart:

eis
dis
des
his
ais
as
g
eis
eis
dis
des
His
Ais
As
G
Eis

Bedarf es noch eines weiteren Beweises dafür, dass den Alten ihre Doppeltöne etwas ganz Anderes waren als uns die unserigen sind?

2) Dreifache Töne kommen nirgends in der Musik vor. Sollten sie aber, wie Herr *Bellermann* annimmt, in der alten Musik wirklich vorgekommen sein, so würde dieser Umstand dieselbe von der unserigen dermaassen unterscheiden, dass schon allein dadurch alle Vergleichung zwischen ihren und unseren Doppeltönen wegfallen müsste. Es ist daher diese von Herrn *Bellermann* festgehaltene Vergleichung ein blosses Irrlicht, das auf falsche Wege leitet und dem man sich nicht überlassen darf, wenn man das Richtige finden will.

Die wirkliche Art, wie diese seltsame Oktaveneintheilung bei den Alten entstand, ist so eigenthümlich, dass damit gar nichts aus dem Gebiete der neueren Musik im Entferntesten in Parallele gestellt werden kann. Sobald man aber zur Einsicht des wirklichen Grundes dieser Eintheilung gelangt, wozu sich dem sorgsamen Forscher mehrere Spuren im Pollux bieten, gelangt man zur Kunde des alten und ehrwürdigen enharmonischen Musiksystems, von welchem das, was man späterhin die enharmonischen Tonleitern nannte, nur eine abgeblasste und sogar verzerrte Erinnerung war. Diese Entdeckung soll hier nicht aufs Neue vorgetragen, sondern nur daher auf die Schrift des Ref. (Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Leipz. 1847) und seinen früher in diesen Blättern erschienenen Bericht von derselben verwiesen werden.

Die genauere Kenntniss vom griechischen Musiksystem, womit uns die Forschungen dieses Jahrhunderts bereichert haben, ist keineswegs für gering anzuschlagen. Denn dieses System war die Nahrungsquelle, an welcher sich der Hellenismus, diese Jugendblüte der Menschheit, kräftigte zur Anschauung und Darstellung von Harmonie und Ebenmaass in allen übrigen Gebieten der Kunst und des Lebens. Harmonie und Ebenmaass galt den Griechen für das Höchste, als Urbild alles Ebenmaasses aber ihr System der Musik, so dass sie in Allem, was sie bildeten und schufen, mehr oder weniger Eindrücke wiedergaben, die sie von hierher empfangen hatten. Das älteste System der Astronomie lehnte sich an dieses Urbild allen Ebenmaasses, so wie nicht minder die Philosophie der *Pythagoreer*, und selbst *Plato* wusste keine höhere Schönheit zu ersinnen für die Grundverhältnisse des Universums und der Weltseele, als die in Zahlen ausgedrückte Melodie der beiden dem enharmonischen Systeme zum Grunde liegenden Tonleitern. Wir denken bei griechischer Kunst und Bildung immer zunächst nur an Poesie und Plastik, anders war es bei den Griechen selbst der Fall. Ihnen war Bildung und Musik gleichbedeutend. Nicht die Verhältnisse der Skulptur, nicht die der Architektur galten ihnen für die Grundregeln alles Ebenmaasses, sondern die der Musik. Das Ebenmaass der reinen Zahl, wie es zu Tage tritt in der Musik, war ihnen das Urbild zu dem, was in den Gestalten des Raumes abbildlich als Harmonie erscheint. Dieser Grundtypus griechischer Schönheit hat sich uns am Spätesten kundgegeben, aber kundgegeben hat er sich doch. Griechenland hat uns damit sein innerstes Herz eröffnet, und wir dürfen zu der Eröffnung erröthen wie an einem freundschaftlich zuvorkommenden Händedruck, wenn wir es nicht vorziehen, dem gewaltig andrängenden Hellenismus auf diesem Gebiete, so wie auf vielen anderen unseres Lebens, durch eine blinde Opposition in der Gegenwart einen glänzenderen Triumph in der Zukunft zu bereiten.

Jena. Dr. *C. Fortlage.*

Beziehungen zwischen Kunst und Politik.

III.

(Vgl. Nr. 30.)

Noch einmal müssen wir's sagen: *direkte* Beziehungen finden nicht Statt, wie sehr auch moderne Wolkenkukuksheimer vom Gegentheil zu überzeugen vergebliche Dinte vergossen haben. *Unmittelbar* wird die Musik vom Staatsleben nicht berührt. *Mittelbar* freilich wohl, weil alle Welt berührt wird, warum also nicht die Musikanten? Aber wer ist denn für eine Begriffsverwirrung, Musikanten und Musik einerlei zu nennen! Freilich nicht die schlimmste von den tausenden, die dieses Sturmwetterjahr gebracht hat.

Ich meine, der Wasserbau hat nichts mit Politik zu thun, die Mechanik nicht, die Schulmeisterei nicht, die Medizin nicht — lauter ebenbürtige Potenzen! — Desgleichen der Scheerenschleifer wird seine Scheeren schleifen, wenn er's gelernt hat, einerlei, ob er seines Zeichens preussisch oder frankfurtisch gesinnt ist. Ja, damit wir nicht scheinen dem Tonkünstler geringeres Loos zuzuwerfen, als anderen Artisten, gestehen wir, dass auch der Maler — katholisch, jüdisch oder lutherisch — seiner Begabung keinen Zoll zusetzen kann vermöge seines Bekenntnisses. Sollte dem Musiker anderes Loos gefallen sein!

Es hilft aber gar nichts, wenn man sich mit tugendhaften Floskeln behängt und etwa, was Einige

sehr lieben, aus der Zeit der neu errungenen Freiheit den Anspruch auf grössere Tugend und Ehrlichkeit ableitet. Man kann unter jedem Bekenntniss und Regiment ein ehrlicher Mann sein, das beweist *Suwaroff* in Russland, *Tacitus* zu *Tiberius* Zeiten. Zwar gehaben sich in republikanischen Ländern die Künstler ein wenig anders, als in monarchischen, z. B. in England — wenn, in Amerika! — Da dürfen die Cymbalisten nicht niedersitzen, ehe es das Publikum von Gottes Gnaden erlaubt! — u. s. w. Besser und toleranter, in *specie* künstlerischer werden sie dadurch nicht.

Da es aber nun einmal auf „politische" Erhebungen ankommt, so schlage ich zwei vor, die den ächten Patrioten eben so sittlich als zeitgemäss erscheinen müssen, sofern sie es ernst meinen mit ihren Beziehungen zwischen Sitte und Schönheit, wohldeutsch gesagt: zwischen „Politik und Kunst". Nämlich erstens:

Es müssen in der Zeit besonderer Mannhaftigkeit, die weder vor Reaktion erbebt noch vor Anarchie erzittert, endlich Anstalten getroffen werden, dass nicht mehr *Männerrollen* auf der Bühne von *Weibern* dargestellt werden. Wenn *Mozart*, der kindlich Reine, Hochedelgeborene — wenn er wirklich einen Sesto u. s. w. *hermaphroditisch* gedacht hat — was ich nicht glaube! — so ist es nur zu erklären aus konservativer Kindlichkeit oder aus katholischer Gewohnheit der Kastraten — sonst ist's durch und durch abscheulich, der Liebe fremd, der Mannheit ein Gräuel und Scheusal. Also das schafft ab! Es entspricht nicht der Zeit der Freiheit und Ehrlichkeit — ebenso wenig als das *Rossini*'sche eingestrichene *B* (oder das *Auber*'sche und *Meyerbeer*'sche zweigestrichene *C* oder *D*) der Männerkehle entspricht.

Zum Zweiten meinen wir, dass es Zeit ist, dem Virtuosenspuk ein Ende zu machen — wenn wir damit nicht „zu spät" kommen! Denn diese vampyrischen Fledermäuse sind schon in ihre Kellerlöcher geflohen seit dem Frühlingssturme dieses Sturmjahres. Aber wo sie noch existiren, da mögen sie sich endlich zu Gemüthe führen, wie ihre Tage zu Ende sind — warum? weil die Tage der *Völker* angebrochen sind! Der Virtuosenspuk ist für Schüler, schülerhaft, schülerartig, dem schülerischen Standpunkte angemessen, der die persönliche Fertigkeit des Meisters anstaunt und nacheifert — dem volklichen, d. h. menschlichen Standpunkte angemessen ist nur die *Schönheit*, die alle Welt entzückt.

Könnt ihr die Männer in Weiberröcken und *vice versa* abschaffen, könnt ihr den Virtuosen ihr schlechtes Handwerk legen, so habt ihr etwas Grosses gethan und „dem Sinne der Jetztzeit Rechnung getragen", mehr als alle deutschen Ministerien für den Augenblick im Stande sind zu thun!

Hannover, 24. Nov. 1848. *E. Krüger*

Zum Gedächtnisse

des am 3. Februar 1809 zu Hamburg geborenen, am 4. November 1847 zu Leipzig verstorbenen

Felix Mendelssohn Bartholdy

Schon bald nach dem frühen Hinscheiden *Felix Mendelssohn Bartholdy*'s war es mir Bedürfniss, sein Andenken, dessen Unvergänglichkeit zwar seine grossen Tonwerke verbürgen, ausserdem noch auf irgend eine Weise lebendig zu erhalten und für alle Zeiten nützlich und segenbringend zu machen. Die Errichtung von Standbildern entspricht nicht meinem Sinne; er liebte todte Ehrenzeichen nicht. Sie sind eitel und nutzlos. „das rechte Andenken besteht darin, das Leben eines Geschiedenen über das Grab hinaus wirksam zu erhalten."

Wie gross und herrlich *Mendelssohn* für seine Kunst gewirkt, das weiss die Welt und wird es nie vergessen; wie treu und edel er war gegen jeden Menschen, wie gern und aufopfernd er überall half, wie liebevoll er insbesondere Kunstgenossen, arme, redlich strebende Talente unterstützte, das hat der Welt nicht so offen vorgelegen. Er that dies Alles in der Stille; es war sein innerstes Leben, aber ein unversiegbar reiches, nur den edelsten Menschen eigenes Leben. Wer *Mendelssohn* befreundet gewesen oder überhaupt ihm näher gestanden, weiss, dass in ihm nicht ein grosser Künstler allein, sondern zugleich ein grosses, edles Menschenherz zu Grabe gegangen ist.

Diesem Allen entsprechend, wünsche ich nun *Mendelssohn* ein Denkmal zu errichten, das geeignet sein dürfte, sein Andenken in rechter Weise für alle Zeiten lebendig und wohlthätig zu erhalten. Es soll bestehen in einer wohlthätigen *Stiftung*, welche den Namen „*Mendelssohn-Stiftung*" führen und bestimmt sein wird „zur Unterstützung der Ausbildung bedürftiger musikalischer Talente." Um diesen Zweck leicht und sicher zu erreichen, soll diese *Stiftung* mittelbar in Verbindung treten mit dem Konservatorium der Musik zu Leipzig, das *Mendelssohn* mit begründet, nach seinem Sinne eingerichtet, mit Liebe gepflegt und gefördert hat bis zu seinem Tode. Es thut mir wohl, diese gewiss segenbringende Stiftung mit einem schon bestehenden Kunstinstitute in Verbindung zu bringen, das in seiner innern Einrichtung selbst eine ausgezeichnete Schöpfung *Mendelssohn*'s ist und das durch seine schon bestehende und bewährte Wirksamkeit zugleich die besten Mittel bietet, die Zwecke der Stiftung wahrhaft und schnell zu fördern.

Den Plan zu dieser Stiftung und deren Statuten habe ich bereits im Frühling dieses Jahres entworfen und ausgearbeitet. Aber bei den damals eingetretenen, Deutschland so schwer drückenden politischen Verwirrungen war es weder zweckmässig, noch konnte ich Neigung haben, für die Stiftung irgend Entscheidendes schon damals öffentlich zu thun; an kräftiger Weiterförderung im Stillen hab' ich es jedoch nicht fehlen lassen.

England, in welchem *Mendelssohn* recht eigentlich seine *öffentliche* Künstlerthätigkeit beschlossen hat, an welchem er mit vieler Liebe hing und das ihm diese

Liebe durch treue, innige Verehrung reich vergolten hat, England glaubte ich vorzugsweise mit sicherem Erfolge zur Theilnahme und Unterstützung der Stiftung auffordern zu dürfen. Meine Hoffnung ist auch vollständig in Erfüllung gegangen. — Unter Zusendung der Statuten der Stiftung schrieb ich zuerst am 31. Mai d. J. nach London an Fräulein *Jenny Lind* — die *Mendelssohn* stets hochverehrte, — sodann an Herrn *C. Klingemann* — einen der frühesten und liebsten Freunde *Mendelssohn's* — und Herrn *Ed. Buxton*, welcher ebenfalls mit *Mendelssohn* lange in freundschaftlicher Verbindung gewesen ist, und ersuchte sie, die Stiftung mit gründen und fördern zu helfen. Ich erhielt von Allen bald die herzlichste Zustimmung und die Zusage der eifrigsten Unterstützung. Und sie haben treulich Wort gehalten.

Bereits im Juli d. J. ist in London ein Comité von Freunden und Verehrern *Mendelssohn's* zusammengetreten, bestehend aus den Herren:

Sir *G. Smart*, Präsident.
J. Benedict.
W. Sterndale Bennett.
John Hullah.
C. E. Horsley.
J. W. Davison.
H. F. Chorley.
E. Buxton, Schatzmeister.
C. Klingemann, Sekretär.

Dieses Comité erliess nun Ende November d. J. einen Aufruf, welcher im Wesentlichen zur Gründung der Stiftung Folgendes enthält:

Unter der unmittelbaren Protektion
Ihrer Majestät der Königin *Victoria*,
Ihrer Majestät der Königin Wittwe
und Sr. Königl. Hoheit des Prinzen *Albert*.

Die Annalen der Musik bieten wenig Beispiele, in welchen Ausbildung und Genie vereint ein so ausgezeichnetes Resultat hervorgebracht haben, als in den Werken und in dem Leben von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Es hat den Freunden und Kunstverwandten des Dahingeschiedenen geschienen, das würdigste Monument zu seinem Andenken werde dasjenige sein, welches künftigen Künstlern die Mittel bietet, seinem bewundernswürdigen Beispiele zu folgen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist in Leipzig der Plan entworfen worden, unter dem Schutze Sr. Majestät des Königs von Sachsen, bei dem musikalischen Konservatorium dieser Stadt, als Anerkennung musikalischen Talents und würdigen Betragens, eine *Mendelssohn-Stiftung* für Musik-Studirende *aller Nationen* zu gründen. Zu Beförderung eines so erwünschten Zweckes ist ein Aufruf an alle Freunde und Bewunderer *Mendelssohn's* in England ergangen, zu gleicher Zeit mit dem Ersuchen an Fräulein *Jenny Lind*, ihre schätzbare Unterstützung diesem Unternehmen zu widmen. Das Comité in voller Uebereinstimmung mit Fräulein *Lind* erlaubt sich die Anzeige, dass eine Aufführung des Oratoriums „Elias" am 15. Dez. d. J. in Exeter Hall stattfinden wird zur Unterstützung des vorgeschlagenen Zweckes u. s. w.

Diese Aufführung hat denn auch am genannten Tage wirklich und zwar in jeder Hinsicht mit dem ausgezeichnetsten Erfolge stattgefunden *).

Nachdem nun in England mit so vieler Liebe und mit so schönem Erfolge der erste Schritt zur Ausführung des Unternehmens geschehen war, konnte und wollte ich nicht länger zögern, die Stiftung hier wirklich ins Leben treten zu lassen.

Se. Majestät unser König, treu bewahrend die ehrenvolle Anerkennung und das reich bethätigte Wohlwollen, dessen sich *Mendelssohn* bis zu seinem Tode in hohem Grade zu erfreuen hatte, haben meiner Bitte, vom 12. d. M., „um Genehmigung und Protektion der *Mendelssohn-Stiftung*" mit edler Bereitwilligkeit entsprochen und mir hierüber folgende allerhöchste Eröffnung zugehen lassen:

> Mit Vergnügen habe ich von Ihrem Plane, zum Gedächtniss des leider zu früh verstorbenen *Mendelssohn Bartholdy* eine Stiftung zur Unterstützung der Ausbildung bedeutender musikalischer Talente, unter dem Namen „*Mendelssohn-Stiftung*" in Leipzig zu begründen und solche mit dem Konservatorium der Musik in mittelbare Verbindung zu bringen, Kenntniss genommen. Ich kann demselben nur Beifall schenken, bin auch gern bereit, das Protektorat dieser Stiftung zu übernehmen, und sehe daher Ihren Vorschlägen behufs der ersten Zusammensetzung des Direktoriums entgegen. Dresden, am 21. Dezember 1848.
>
> *Friedrich August.*

Und somit soll denn nun hier das Unternehmen beginnen. Ich veröffentliche hierbei die Statuten der *Mendelssohn-Stiftung* und bitte alle Freunde und Verehrer *Mendelssohn's*, der Stiftung die Theilnahme und Unterstützung zu gewähren, die sie in jeder Hinsicht verdient. Möge aber auch die Stiftung selbst in ihrem Fortgange und ihrer Wirksamkeit stets dankbar dem Andenken Dessen würdig sein und bleiben, dessen Namen sie trägt.

Die offizielle Eröffnung der Stiftung soll am 3. Februar 1849 — am Geburtstage *Mendelssohn's* — erfolgen und hierzu wird, unverweilt nach Eingang der allerhöchsten Entschliessung Sr. Maj. unseres Königs, das Direktorium der Stiftung zusammentreten. Bis dahin fällt die Vertretung derselben noch mir allein zu; ich bin daher gern bereit, alle deshalb an mich ergehende Anfragen (die ich mir unter der Adresse „*Mendelssohn-Stiftung* zu Leipzig" portofrei erbitte) zu beantworten und erbiete mich auch zur Annahme freiwilliger Beiträge, über welche öffentlich Rechnung abgelegt werden soll.

Dass gerade *ich* unternommen habe, die *Mendelssohn-Stiftung* ins Leben zu rufen, darüber möge mir erlaubt sein, einige rechtfertigende Worte noch beizufügen.

Mendelssohn war mir seit unserem ersten Begegnen — im Jahre 1835 — ein so lieber, treuer und redlicher Freund, wie uns der Himmel auf unserem Lebenswege nur sehr wenige zuführt. Ich habe die wohlthuende Ueberzeugung, auch ihm stets lieb und werth gewesen zu sein, ihm nahe gestanden zu haben

---

*) Fräulein *Lind* hat darin zum ersten Male die grosse Sopranpartie gesungen; die anderen mitwirkenden Solosänger sind gewesen: Miss *A. Williams*, Miss *M. Williams*, Mr. *Lockey*, Mr. *Benson*, Mr. *Smythson*, Mr. *Machin*, Mr. *J. A. Novello*. Chor und Orchester 700 Personen stark. Orgelspieler Mr. *Smart* und Dirigent Mr. *J. Benedict*.

Digitized by Google

wie nicht Viele. Wie sind treu zusammen gegangen und innig verbunden gehlieben bis zum letzten Hauche seines Lebens! Bei *Mendelssohn* gesammten Wissenschaft in Leipzig stand sich, als Mitglied der Direktorium am Gewandhausconcert und Konservatorium den Musik, ihm stets zur Seite; wie sind in Gemeinung und Thätigkeit vereint gewesen; mit ihm ist ein guter und schöner Theil meines Lebens zu Grabe gegangen. Nun drängt es mich, nach seinem Tode noch in meinem Sinne für die Kunst herauszuwirken, sein Andenken zu ehren und lustig zu halten durch sorgsame Pflege des Grossen und Guten, was an ihn die Kunst gethan und sonst erstrebt hat. Das glaube ich denn am Besten zu erreichen durch Gründung einer wohlthätigen Stiftung, deren Erhaltung und Fortleitung dem Lebenszwecke sie mich sein und bleiben soll.

Sind auch meine Kräfte gering, an Liebe für die Sache, an Eifer und Ausdauer in der Thätigkeit für dieselbe soll mich Niemand übertreffen. Ich habe Vertrauen, mir an guten Werk zu gelingen, und auch Muth genug, dasselbe kräftig zu wirken. In einer an schweren, stürmischen Zeit, wie die unsrige, ist es heilige Pflicht jedes Einzelnen, in seinen Kreise nach besten Kräften nicht nur die Erhaltung alles Edlen und Schönen zu sorgen, sondern auch guten Samen auszustreuen, dass an unvermerkt im Stamme um so leuter Wurzel schlagen und in besseren Zeit um so reicher Früchte trage.

Leipzig am 26. Dezbr. 1848. *Conrad Schleinitz.*

Statuten
der
Mendelssohn-Stiftung
zu Leipzig

Unter Genehmigung und der unmittelbaren Protection Sr. Majestät des Königs von Sachsen

§ 1.

Zum Gedächtniss des am 3. Februar 1809 zu Hamburg geborenen und am 4. November 1847 zu Leipzig gestorbenen *Fritz Mendelssohn-Bartholdy* wird eine wohlthätige Stiftung begründet, welche den Namen

MENDELSSOHN-STIFTUNG

führt und bestimmt ist:

„zur Unterstützung der Ausbildung bedeutender „musikalischen Talente (jungen Musiker, Sänger „und Sängerinnen)."

§ 2.

Die *Mendelssohn-Stiftung* hat ihren Centralsitz zu Leipzig und tritt in mittelbare Verbindung mit dem Konservatorium der Musik zu Leipzig dergestalt: dass die Stiftung, nach Verhältniss ihrer Geldmittel, für Schüler und Schülerinnen eine Anzahl Freistellen bei dem Konservatorium gründet und für dieselben an letzteren jährlich eine vergleichsweise festzustellende Summe bezahlt. Diese Freistellen heissen *Mendelssohn-Freistellen* und die Schüler, an welche sie ertheilt werden, *Mendelssohn-Schüler.*

Das Recht der Vertheilung steht allein dem Direktorium der Stiftung zu (§ 11).

§ 3.

Die *Mendelssohn-Freistellen* können verliehen werden an Schüler und Schülerinnen jedes Musikfaches. Einzig bei Vertheilung dieser Freistellen kein Unterschied zu machen zwischen Inländern und Ausländern, auch nicht Rücksicht zu nehmen auf das Religionsbekenntniss der Schüler und Schülerinnen; dagegen wird aber hauptsächlich erfordert „vorzügliches musikalisches Talent und geistige Befähigung, sittlich gutes Betragen, Fleiss und Bedürftigkeit." An Schulen oder Schülerinnen, die noch nicht 13 Jahre alt sind und den Volksschulunterricht noch nicht vollständig beendigt haben, sollen die *Mendelssohn-Freistellen* in der Regel nicht vergeben werden.

§ 4.

Die Verleihung einer *Mendelssohn-Freistelle* soll Unterstützung und ehrenvolle Auszeichnung zugleich sein; die Stiftung verleiht daher die Freistellen in der Regel nur an Solche, welche bereits wenigstens ein halbes Jahr lang Schulen oder Schülerinnen des Konservatoriums waren und während dieser Zeit sich durch Talent, Fleiss und gutes Betragen besonders ausgezeichnet haben.

§ 5.

Die *Mendelssohn-Freistellen* werden in der Regel vorläufig nur auf 2—3 ununterbrochen hintereinanderfolgende Jahre vergeben, können aber, insbesondere bei mutretender Unwürdigkeit des Inhabers derselben, jeder Zeit wieder entzogen werden.

§ 6.

Gestatten es die Mittel der Stiftung, so werden ausser den *Freistellen* auch noch *Belohnungen* (Preise) — deren Art und Grösse das Direktorium der Stiftung zu bestimmen hat — an vorzüglich ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums — ohne Rücksicht, ob diese Freischüler und oder nicht — alljährlich bei den Prüfungen ertheilt. Hierzu hat das Direktorium am Konservatorium, unter Zuziehung des gesammten Lehrer-Kollegiums desselben, geeignete Schulen dem Direktorium der *Mendelssohn-Stiftung* zu dessen freier Auswahl vorzuschlagen.

§ 7.

Die Namen derjenigen Schüler, welchen *Mendelssohn-Freistellen* oder Preise (§ 6) ertheilen haben, werden alljährlich öffentlich — vorzugsweise in musikalischen Zeitungen — bekannt gemacht.

§ 8.

Die Geldmittel (*Fonds*) der *Mendelssohn-Stiftung* werden gebildet:

1) durch freiwillige Beiträge,
2) durch Erträge von musikalischen Aufführungen (Concerte und dergl.),
3) durch jährliche Beiträge der Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums und Anderen (§ 14).

Digitized by Google

§ 9.

Sämmtliche eingehende Beiträge werden zu Kapital angesammelt, gegen hypothekarische Sicherstellung, resp. bei kleineren Summen vorläufig durch Ankauf sicherer verzinslicher Papiere angelegt und nur die Zinsen zu Bestreitung der nöthigen Verwaltungskosten, so wie zu den § 2 und 6 bemerkten Ausgaben verwendet. Beiträge, welche zu bestimmten Zwecken an die Stiftung eingehen, werden genau ihrer Bestimmung gemäss verwendet.

§ 10.

Se. Majestät der König von Sachsen wird ersucht, das Protektorat der *Mendelssohn-Stiftung* zu übernehmen, oder hierzu einen Königl. Sächs. Prinzen oder eine andere geeignete Person zu veranlassen, auch resp. zu bevollmächtigen (zu substituiren). Desgleichen wird die gesetzliche Anerkennung der *Mendelssohn-Stiftung* als *pia causa* herbeigeführt.

§ 11.

Die *Mendelssohn-Stiftung* wird verwaltet und rechtlich vertreten durch ein Direktorium, bestehend aus 8 Männern, von welchen einer den Vorsitz führt, einer als Sekretär fungirt und einer die Kassengeschäfte besorgt.

Diese 8 Personen, und ebenso aus diesen der Vorsitzende, werden ernannt und bestätigt von Sr. Majestät dem König von Sachsen, und zwar in der Regel auf folgende Weise:

1) zwei Personen aus den jedesmaligen Direktoren des Konservatoriums der Musik zu Leipzig,
2) zwei aus den jedesmaligen Hauptlehrern dieses Konservatoriums,
3) eine aus den jedesmaligen Direktoren des Abonnement- oder Gewandhaus-Conzerts zu Leipzig.

A. Die vorstehende Bestimmung sub 3 bleibt in Kraft, so lange das Gewandhaus-Conzert, wie bisher, ein in sich selbstständiges, lediglich dem Direktorium desselben eigenthümlich gehöriges und allein von diesem verwaltetes und vertretenes Kunstinstitut ist. Sollte in diesen Rechts- und Geschäfts-Verhältnissen des Conzert-Direktoriums eine Aenderung eintreten, so fällt die vorstehende Bestimmung sub 3 als Bedingung aus. Es tritt dafür ganz freie Wahl des darin bemerkten Direktorial-Mitgliedes der *Mendelssohn-Stiftung* ein.

B. Ebenso fallen die sub 1 und 2 bemerkten Bedingungen zur Wahlfähigkeit in das Direktorium der *Mendelssohn-Stiftung* aus und tritt dafür völlig freie Wahl ein, wenn das Konservatorium Staats-Anstalt oder städtische Anstalt werden, oder die bisherige, nur allein der Genehmigung und Bestätigung Sr. Majestät des Königs von Sachsen unterworfene, Selbstergänzung des Direktoriums am Konservatorium aufhören sollte, oder wenn die Lehrer des Konservatoriums nicht mehr lediglich von dem Direktorium desselben erwählt und bestätigt werden sollten,

und endlich

4) drei wo möglich in Leipzig wohnhafte Personen, ohne Rücksicht und Beschränkung auf die vorstehend sub 1, 2 und 3 angegebenen bedingenden Verhältnisse.

Die Direktorial-Mitglieder der *Mendelssohn-Stiftung* werden in der Regel auf Lebenszeit oder auf eine im Voraus festbestimmte Anzahl von Jahren ernannt, mit Vorbehalt jedoch ihres freiwilligen Rücktritts und des ausdrücklichen Widerrufs ihrer Ernennung durch Se. Majestät den König; auch haben die sub 1, 2 und 3 bemerkten Mitglieder sofort auszuscheiden, wenn sie die ebendaselbst bedingten Qualifikation verlieren oder die vorstehend sub A und B bemerkten Veränderungen in dem Bestande und den Rechtsverhältnissen der dort genannten Institute und Personen eintreten; sie können aber in den Fällen sub A und B auf einstimmigen Antrag der Direktorial-Mitglieder wieder gewählt und ernannt werden.

Die Wahl der Direktorial-Beamten, mit Ausschluss des Vorsitzenden, welcher als solcher stets auf Lebenszeit bestellt wird und fungirt bis zu freiwilligem Rücktritt oder bis zu ausdrücklichem Widerruf seiner Bestellung durch Se. Majestät den König, erfolgt von dem Direktorium selbst und zwar jedesmal für 5 Jahre.

Der Vorsitzende hat für eventuell eintretende Behinderungsfälle ein Mitglied des Direktoriums im Voraus für sich auf Zeit zu substituiren; desgleichen ist jedem übrigen Beamten für gleiche Fälle auf die Dauer seiner Amtsführung ein Vertreter durch das Direktorium und aus demselben beizugeben.

Sämmtliche Beamten sind nach Beendigung ihrer Amtirung wieder wählbar.

§ 12.

Die Beschlüsse des Direktoriums der *Mendelssohn-Stiftung* werden nach einfacher Stimmenmehrheit gefasst; bei Stimmengleichheit erhält der Vorsitzende für sich eine zweite Stimme zur Entscheidung.

§ 13.

Der Vorsitzende leitet initiativ die ganze Verwaltung und Wirksamkeit der *Mendelssohn-Stiftung* und vertritt die Stiftung in allen Geschäfts- und Rechtsverhältnissen, er unterzeichnet alle Schriften, alle officiellen Veröffentlichungen kontrasignirt ausserdem noch der Sekretair, und in Finanzangelegenheiten auch noch der Kassirer.

§ 14.

Alle Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums werden bei ihrem Eintritt in das Konservatorium aufgefordert, einen freiwilligen jährlichen Beitrag von mindestens 1 Thlr. zur *Mendelssohn-Stiftung* zu unterzeichnen; sie werden hierdurch ordentliche Mitglieder der Stiftung und treten als solche mit derselben in die § 15 angegebene Verbindung, sie versprechen, auf Zeit oder so lange ein Jeder diesen Beitrag alljährlich an die *Mendelssohn-Stiftung* portofrei einzuzahlen. Dieses Versprechen soll jedoch niemals von Seiten der *Mendelssohn-Stiftung* Zwangsmassregeln wegen nicht geleisteter Zahlung zur Folge haben; es wird dies Versprechen als eine Ehrenschuld angesehen und deren Erfüllung der Gesinnung eines Jeden anheimgestellt.

Alle Direktoren, Lehrer und Beamteten, ingleichen alle bereits ehrenvoll entlassene Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums können auf die vorstehend angegebene Weise ordentliche Mitglieder, sowie andere achtbare Künstler und Kunstfreunde ausserordentliche

Digitized by Google

Mitglieder der *Mendelssohn-Stiftung* werden und bleiben. Von solchen Schülern und Schülerinnen, welche das Konservatorium nicht ehrenvoll verlassen haben, oder aus demselben wegen Unwürdigkeit entlassen worden sind, wird der Beitrag gar nicht angenommen, und sie hören mit solchem Ausscheiden aus dem Konservatorium sofort auf, Mitglieder der *Mendelssohn-Stiftung* zu sein.

Alljährlich können Alle — mit Angabe des Wohnorts u. s. w. — öffentlich genannt werden, die auf vorstehende Weise als Mitglieder in Verbindung mit der *Mendelssohn-Stiftung* getreten und durch Entrichtung ihrer Beiträge geblieben sind.

§. 15.

Alljährlich am Geburtstage (3. Februar) oder am Todestage (4. November) *Mendelssohns* oder an einem der nächstliegenden Tage — aber in jedem Jahre nur ein Mal — findet eine grosse musikalische Aufführung in Leipzig, und zwar wo möglich am Geburtstage im Gewandhaussaale, am Todestage in der Kirche zu St. Pauli Statt, so lange diese beiden Orte wie bisher die vorzüglichsten für musikalische Aufführungen sind. Der Reinertrag dieser Aufführungen ist zur Kasse der *Mendelssohn-Stiftung* zu zahlen und zu deren Kapital-Fonds zu schlagen (§. 8 u. 9.)

NB. Bei diesen Aufführungen muss jedesmal wenigstens eine, in der Regel aber auch nicht mehr als eine, grössere Komposition *Mendelssohns* zur Aufführung kommen *). Ausserdem dürfen aber nur wahre Meisterwerke und — um allen persönlichen Rücksichten zu begegnen — in der Regel bereits verstorbener Komponisten zur Aufführung gebracht werden. Obwohl bei Besetzung der Soloparthien vor Allem die bestmögliche musikalische Ausführung in Betracht kommt, so soll doch, dieser Ausführung unbeschadet, auf gewesene und noch in der Anstalt befindliche ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums, insofern sie ordentliche Mitglieder der Stiftung sind, hierbei vorzüglich Rücksicht genommen werden.

Diese Aufführungen sind dem Andenken *Mendelssohns* gewidmet, sie sollen aber zugleich als Erinnerung und Schulfeier für das Konservatorium zu betrachten sein und gewesenen Schülern und Schülerinnen des Konservatoriums Gelegenheit geben, sich an einem im Voraus bestimmten Tage jeden Jahres in Leipzig wieder zusammen zu finden. Die Wahl des Concerttages — ob 3. Februar oder 4. November oder ein diesen zunächstliegender Tag — ist daher wenigstens ¼ Jahr vorher öffentlich bekannt zu machen, und hiermit eine Gesammteinladung an alle gewesene Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums und Andere, welche mit der Stiftung in Verbindung getreten und geblieben sind (§. 14.), zu verbinden.

Alle zu Vorstehendem nöthigen Anordnungen — Wahl des Tages, der Dirigenten, der aufzuführenden Stücke, der Mitwirkenden, Bestimmung der Eintrittspreise u. s. w. — sind von dem Direktorium der Stiftung zu beschliessen und auszuführen.

§. 16.

Von Zeit zu Zeit wird über den Zustand und die Wirksamkeit der Stiftung an Se. Majestät den König von Sachsen und resp. den Protektor officiell berichtet, auch alljährlich eine vollständige desfallsige Uebersicht officiell öffentlich bekannt gemacht.

§. 17.

Die *Mendelssohn-Stiftung* ernennt, unter Beistimmung des Protektors, Ehrenmitglieder und ertheilt hierzu Diplome, welche von dem Protektor, resp. von dessen Bevollmächtigten und von dem gesammten Direktorium der Stiftung zu unterzeichnen sind. Zu Ehrenmitgliedern sind nur Personen zu erwählen, die als Künstler oder Künstlerinnen sich vorzüglich ausgezeichnet oder um die *Mendelssohn-Stiftung* sich wesentlich verdient gemacht haben. Ihre Namen sind öffentlich bekannt zu machen und mit einer kurzen Lebensbeschreibung und Angabe des besondern Grundes ihrer Ernennung in ein Gedenkbuch einzutragen.

§. 18.

Die *Mendelssohn-Stiftung* kann niemals aufgehoben, und es dürfen ihre Fonds zu anderen als den hier angegebenen Zwecken niemals verwendet werden. Sollte jedoch aus irgend einem Grunde die mittelbare Verbindung, in welcher die Stiftung mit dem dermaligen Konservatorium der Musik zu Leipzig steht, den Zwecken der Stiftung nicht mehr vollständig entsprechen, oder das Konservatorium in seinem Bestehen und Rechten die §. 14 sub B angegebenen Veränderungen erleiden, und die Fonds der Stiftung ihr ausreichende Mittel bieten, als selbstständiges musikalisches Unterrichtsinstitut in's Leben zu treten — in welchem Falle jedoch auch nur die Zinsen, niemals die Kapitalien verwendet werden dürfen — so kann die Stiftung unter dem Namen „*Mendelssohn-Stiftung, Konservatorium der Musik*" als eine für sich bestehende musikalische Bildungsanstalt zu Leipzig errichtet werden. Sie muss jedoch dann in ihrem Unterrichtsplane zum Wenigsten alles das bieten und leisten, was das jetzige Konservatorium der Musik zu Leipzig — das *Mendelssohn* selbst mit eingerichtet hat — darbietet. Ebenso dürfen alle in vorstehenden §§ enthaltenen Bestimmungen — mit alleiniger Ausnahme in Betreff der Zuziehung von Direktions-Mitgliedern und Lehrern des dermaligen Konservatoriums, und der *Mendelssohn-Freistellen* bei letzterem — in keiner Weise eine Abänderung oder Verminderung erleiden; wie denn überhaupt Nichts dem ursprünglichen Zwecke der Stiftung Nachtheiliges jemals unternommen und eingerichtet werden darf.

§. 19.

Der Antrag zu einer solchen in vorstehendem §. 18 bezeichneten Umwandlung der *Mendelssohn-Stiftung* in eine für sich bestehende musikalische Bildungsanstalt kann schon von drei Mitgliedern des Direktoriums der Stiftung gestellt werden. Diese haben sich zu diesem Zweck, nach vorgängiger zweimaliger Berathung mit dem Direktorium der Stiftung, — unter Nachweis der im §. 18 enthaltenen Voraussetzungen — an Se. Majestät den König, resp. den

---

*) Er selbst war stets dagegen, seinen Namen mehr als ein Mal auf einem Concertprogramme zu haben.

Protektor oder Bevollmächtigten zu wenden, welcher sodann 6 unparteiische, mit der Stiftung, mit dem Konservatorium und mit der Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert-Direktion in keinerlei direkter Verbindung stehende sachverständige Männer auswählen und mit der Beurtheilung des Antrags beauftragen wird. Nach schriftlicher Abgabe dieser Beurtheilung an den Protektor treten diese 6 Sachverständigen mit den 8 Direktoren der Stiftung für diesen Zweck in ein Kollegium zusammen und beschliessen über die Verwerfung oder Ausführung des Antrags. Zur Verwerfung des Antrags reicht Stimmengleichheit oder die einfache Majorität unter 14 Abstimmenden hin; die Ausführung dagegen kann nur durch neun Stimmen der 14 Mitglieder dieses Kollegiums beschlossen werden; auch ist zum wirklichen Eintritt dieser Ausführung noch die Genehmigung Sr. Majestät des Königs und des Protektors (*cf.* auch § 20.) nothwendig.

§ 20.

Alle das Wesen und die Zwecke der Stiftung betreffenden neuen Einrichtungen, oder auch blose Ab- oder Umänderungen des Bestehenden, bedürfen der ausdrücklichen Zustimmung Sr. Majestät des Königs von Sachsen und resp. des von demselben ernannten Protektors oder Bevollmächtigten, ohne solche Zustimmung sind alle derartige Beschlüsse und getroffenen Einrichtungen ungültig.

§ 21.

Niemals darf die *Mendelssohn-Stiftung* in ihrer Verwaltung, Vertretung und Wirksamkeit ihre in den vorstehenden §§. bestimmte Selbstständigkeit verlieren, auch ist sie durchaus keiner andern Aufsicht und Kontrole als der Sr. Majestät des Königs von Sachsen und resp. des Protektors (§. 10.) unterworfen oder zu unterwerfen.

§ 22.

Sämmtliche Direktorial-Mitglieder haben noch vor ihrem definitiven Eintritt in das Direktorium, durch eigenhändige Unterzeichnung gegenwärtiger Statuten, sich zu gewissenhafter Befolgung und Aufrechthaltung derselben zu verpflichten.

Leipzig, am 20. Mai 1848.

*) *Conrad Schleinitz.*

Kleine Anzeigen.

Carl v. Winterfeld: Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. Leipzig, *Breitkopf* & Härtel. 1848. 187 S. 8. 1 Thlr.

Während des tosenden Lärmens in der grossen politischen Welt vernehmen wir in diesen Blättern eine Stimme aus dem Reiche des ewigen Friedens. Sie wird Manchem verhallen oder unzeitgemäss dünken; den Freunden wahrer Kunst wird sie zeitgemäss erscheinen, weil sie ausspricht, was der Zeit gemäss ist, um wenigstens auf diesem Gebiete zu bauen, wo möglich zu dauernder vaterländischer Erbauung. Wenn wir erkennen, dass so vielen Fragen der Zeit keine Antwort gebühret, als die aus ewigen Worten träuft, so sind wir auch gewiss, dass die Erneuung unserer Kirche und des Gesanges auf keinem näheren Wege möglich ist, als auf dem durch den tiefen Forscher vaterländischer heiliger Gesänge gefundenen. — Kirche *und* Gesang! wie es sich wechselseitig gründet und fordert — hier ist es auf's Neue bestätigt, was die früheren Bücher des Forschers ausführlicher bewiesen.

Dasjenige, was einst der Stolz und die Schönheit unserer Kirche war, was nach *Bellarmins'* Klageworten der alten Kirche so viele Seelen abtrünnig gemacht, war der Gesang. Nach jener gesangfreudigen Zeit kam eine andere, da man des Liedes nicht achtete, und es hob sich der Tadel der Einheimischen, der Spott der Römischen über die Armuth unsers Gottesdienstes, wo nur Moral und Dogmatik tönte statt allmenschlicher Freudengesänge. Aber schon *Klopstock*, der gewaltige Meister des *Wortes*, sprach den Vorzug der *Töne für* die Andacht dahin aus, dass ihm Gesang und Orgel ein wesentlicheres Glied des heiligen Dienstes schiene, als die Predigt. Denn im Gesange ist zu verklärter Einheit verbunden, was im gesprochenen Worte in verständiger Vielheit sich zerfällt. Wie anders und lebenvoller würde sich die Kirchenfahrt wieder gestalten, wenn unsere Kirchengemeinden diesem Zweige heiliger Uebung einen Theil der Aufmerksamkeit zuwenden wollten, die in dogmatischem Zwiespalt zersplittert ist!

Es kommt eben darauf an, den Geistlichen und Lehrern, sodann dem Volke begreiflich zu machen, welches die wahrhaft schöne Art des evangelischen Gesanges und wie diese zurückzuführen und herzustellen sei. Das ist die Aufgabe des vorliegenden Buches. Es zerfällt in folgende Abtheilungen:

I. Einleitung, S. 1. 2.
II. Geschichtliches, S. 2—98.
III. Vorschläge der Herstellung
  a) für den allgemeinen Kirchen- oder Volksgesang, den Choral, S. 98—142;
  b) für den (künstlerischen) Chorgesang oder die Kirchenmusik, S. 142—187.

Die *Einleitung* spricht die Klage über den Verfall aus und das Bedürfniss, die bessere Zeit zu erneuen. Der *geschichtliche Theil* gibt in gedrängter Uebersicht die Ergebnisse der Forschung, die den Freunden heiligen Gesanges bekannt sind aus des Vf. grösserem Werke: „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes" (1843—1847). In der neuen Darstellung des vorliegenden Büchleins sind jene Forschungen dem leichteren Verständnisse näher gebracht und damit ein Wunsch erfüllt, den von Anfang des grösseren Werkes viele Freunde der Tonkunst aussprachen. Wird zu dem gegenwärtigen Buche nun noch eine Auswahl aus den Gesängen des grösseren Werkes mit einzelnen Stimmen gefügt, so ist das Werk der Schule gewonnen, dessen sie bedarf zur Wiederbelebung. Die schätzbare Sammlung des Freiherrn von *Tucher* ist in ähnlichem Sinne unternommen und aus-

---

*) Die Statuten der Mendelssohn-Stiftung sind durch *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig zu beziehen.

geführt, doch für das hier Beabsichtigte nicht völlig hinreichend, weil minder die Schule als der Künstler dem Sammler vorschwebte; doch auch mit ihr ist ein günstiger Anfang zu machen (168).

Die *Wiederbelebung* selbst wird vergeblich ersehnt, wenn nicht der lebendige Sinn kirchlicher Gemeinschaft wieder erwacht (S. 100). Diesen zu pflegen, sind unsere Prediger berufen. Sie werden es mit glücklichem Erfolge thun, wenn sie bei ihrer Liturgie ernsthaft auf den Kirchengesang Rücksicht nehmen, uns daneben nur *wahrhaft singbare Lieder singen lassen*. Es finden sich in jedem Provinzialgesangbuch zu *demselben* kirchlichen Inhalt verschiedene Lieder, deren Mannigfaltigkeit verschiedenen Anforderungen und Auffassungen Gelegenheit der Auswahl bietet. Die besten, poetisch schwungvollsten sind zugleich die, zu denen die schönsten Weisen gehören. Die mehr verständigen Lehrreimen, meist aus dem vorigen Jahrhundert, sind grossentheils mit unsingbaren, daher auch dem Volke unbekannten Weisen versehen; diese können, was ihre Bedeutung betrifft, lasse man sie nun kirchlich oder künstlerisch, gar leicht entbehrt werden. Schwerlich wird sich von irgend einem dogmatischen Standpunkte aus erweisen lassen, dass man für irgend eine Liturgie unsingbarer Lieder bedürfe, die aus keinem anderen Grunde der Gemeinde aufgezwungen werden, als weil sie eben der individuellen Neigung des Predigers oder der Disposition seiner Predigt besonders entsprechen.

Die Möglichkeit ächter kirchlicher Schönheit beruht nun aber auch nicht in der Herstellung eines Zustandes, der vergangen ist. Nicht das Vergangene in historischer Gelehrsamkeit zu erwecken, nicht die „einseitige Vorliebe einiger Pedanten“ zu stillen (vgl. S. 99, 102, 103), sondern ewige Schönheit zu gewinnen, das ist die Aufgabe, welche die „Wiederbelebung“ erfüllen will; die Darstellung nicht eines zufällig Dagewesenen, sondern eines Zeitlos Wirksamen voll unvergänglicher Kraft ist Denen das Ziel der Arbeit, die die Wahrheit und Nothwendigkeit des Kultus als lebendigen Leibes der Kirche erkannt haben. Dazu werden uns hier die Bahnen gewiesen; gesucht doch mehrerlei, fasslich doch schwer, wenn nicht Liebe und sehnsüchtiges Bedürfniss hinzukommen, um zu gestalten, was Gestaltens werth ist. — Denn wie jene heilige Kunst langsam gebaut und langsam geschwunden ist, so wird eine Neuzucht verwandter Strebungen, gleichwie die Bekehrung der Heiden, nicht an einem Tage zu vollenden sein, sondern erst in einem Menschenalter Blüte und Frucht bringen. — Auch hier kann der Prediger mitwirken, wenn er, sei es an besonderen musikalischen Festen oder an gewöhnlichen Sonntagen, auch ein ernstes Wort zur Gemeinde spricht, wie lieblich seiner Väter Schall, wie wohlgefällig es laute, zu lobsingen mit Cymbeln und Pfeifen und schönen Liedern. Desgleichen die Lehrer: sie werden am meisten Arbeit und Verantwortung, deshalb auch die schönste Frucht des Mühens empfangen, sobald das Werk ernst begonnen wird.

Wie aber wird es ernst begonnen? Eine Fähigkeit und Möglichkeit muss im Volke vorausgesetzt werden. Noch immer dürfen wir das, wenn auch nicht in dem Maasse früherer Zeiten und nicht an allen Orten gleich. Gotha singt besser als Hannover, Hannover besser als Emden; doch sind gute Elemente überall vorhanden, die nur des kräftigen Willens harren, der sie bildend ergreife. Vielleicht, dass die Gemeinde sich williger zeigen wird, als ein grosser Theil der Künstler und Lehrer. Diesen aber ist dies Buch geschrieben, ihnen zunächst das mahnende Wort gesprochen (S. 139), für sie der Plan einer höheren Kunstschule (Konservatorium, S. 179) angedeutet.

Die *besonderen Rathschläge*, die in der Schrift ausgeführt sind, lassen sich in folgende Hauptpunkte zusammenfassen. *Verständige Mässigung* und bedachtsame Auswahl ist das erste Erforderniss (S. 115). Nach sachverständiger Prüfung werde eine *sichere beglaubigte Form*, möglichst nahe der Urgestalt, den Gemeinden eingeprägt (S. 123, 128, 130, 137). *Kirchentöne und rhythmische Gestalt* können um so unbedenklicher wieder eingeführt werden, als schon in Baiern glückliche Versuche gemacht sind (S. 134), und da auch in älterer Zeit das Volk selbst erweislich jene schöne rhythmische Weise ausübte (S. 105, 109, 111). Dazu aber muss der *Organist* sich der *Zwischenspiele enthalten*, bis auf wenige Fälle, die der Inhalt oder die Form des Gesanges zulassen (S. 135). Dass die *Bewegung*, das Tempo des Gesanges überhaupt etwas wenig beschleunigt werde gegen den schläfrigen Ton der [illegible] Norddeutschen, ist noch besonders dringend empfohlen (S. 135).

Die folgenden Betrachtungen gehen über den Standpunkt der Schule hinaus. Mit leisem Anklange persönlicher Polemik werden die bekanntesten Zeitfragen berührt und beantwortet: was es mit dem vermeinten Fortschritte auf sich habe, wofern er anders als durch Neubelebung des wahrhaft frommen Gesanges unserer Väter sich gestalten wolle (S. 158, 160). Was heute an Oratorien neu geschaffen wird, trägt die Farbe einer Zeit, deren Natur nicht kirchlich ist. Wer es nicht erlebt hat, dem ist es nicht zu beweisen. Wer aber *Eccard* einmal gehört hat, weiss, was uns fehlt. Mit diesem zartesten aller deutschen Sänger ist auch am Besten der Anfang zu machen, da ihn Alle, Volk und Weise, verstehen und empfinden (S. 167).

Sollen auch Oratorien in der Kirche erscheinen, so dürfen sie zwar nicht als Theil des Gottesdienstes erscheinen, aber doch in den heiligen Räumen, die sich hier wie *Vorhöfe des Allerheiligsten* verhalten (S. 176), und sie werden *Allen* zugänglich, dem armen Volke wie dem geniessenden Vornehmen! (S. 179.) Freiere Kunstwerke, die als solche vorzugsweise das Kunstinteresse in Anspruch nehmen (S. 177), mit weltlich beweglicher Begleitung zumal (S. 173), sind auszuschliessen. Doch sollen hiermit die herrlichen Werke unserer Väter der Gemeinde nicht verloren gehen, sondern vielmehr als Nachblüte des kirchlichen Lebens, vornehmlich durch die künftig zu errichtenden Konservatorien, wieder in's Leben gerufen werden.

Diesen Konservatorien liegt ob, die Uebung und das Wissen von wahrer Kunst zu bewahren (S. 179). Neben vielen Uebungen wird auch die des „Kirchen-

ren" (S. 181) vom Dreiklange beginnend empfohlen. Keineswegs soll die Absicht sein, *Produktionen* hervorzurufen (S. 184, 185), da dieses zur Lüge führt. Ist diese überall verderblich, so wäre sie, auf diesem Gebiete wissentlich gehegt, Frevel und Thorheit zugleich.

Dies sind die Hauptzüge des Buches, das für die liebevollen Arbeiten des Vf. gewissermassen den Schlussstein bildet, indem es dieselben für das Leben wirksam zu machen sucht, Alles aus dem einen Zwecke zu Liebe, dem unser *Winterfeld* sein Leben lang nachgegangen ist. Dank ihm auch für diese Lehre! Und wenn das Buch im Lärmen dieser Tage nicht sogleich und überall vernommen werden sollte — diese Stimme ist nicht verloren und wird tönen, wo man ihrer bedarf.

Hannover, 5. Nov. 1848. Dr. *E. Krüger.*

W. A. Mozart, Zwölf Symphonieen. 2. Serie. Nr. 13 bis 24. Für das Pianoforte zu vier Händen, eingerichtet von *Karl Czerny*. Hamburg, bei *Aug. Cranz*. London, bei *J. J. Ewer & Co.*

Eine interessante Gabe, nicht für den unmittelbaren musikalischen Genuss mehr, wohl aber für die historische Betrachtung des Entwickelungsganges der Komposition im Allgemeinen und der fortschreitenden Bildung des *Mozart*'schen Genie's im Besondern. Sehr interessante Fragen erzeugen sich bei genauer Durchsicht dieser früheren Werke des grossen Tondichters, und manche dunkle, schwankende, unbestimmte Ansicht über das Wesen des Talentes und Genie's wäre vielleicht daraus deutlicher zu machen und zu berichtigen, wozu freilich hier der Ort nicht ist.

Wie ein solcher Schatz so lange hat verborgen bleiben können, ist merkwürdig, und könnte Zweifel über die Aechtheit des Fundes erregen. Dann müsste man aber annehmen, ein Anderer habe 24 Symphonieen mit äusserster Konsequenz in dem Stile, wie ihr *Mozart* zu jener Zeit geläufig gewesen, schreiben können, was ein Kompositionsgenie voraussetzte, das sich unmöglich mit einer so lange fortgesetzten Mystifikation beschäftigt haben könnte. Zum Ueberflusse sind aber auch die Zeugnisse von *Kiesewetter*, *Sonnleithner*, *Gyrowetz*, *Fuchs*, *Schmid* und *Czerny* beigefügt, welche insgesammt die Partituren der Symphonieen gesehen, genau untersucht und sie, mit Ausnahme der 9 Blätter in der 5. Symphonie im 2. Bande, für die ächte, unzweifelhafte Handschrift *Wolfgang Amadeus Mozart*'s anerkennen. —

FEUILLETON.

Signor *Verdi* will in Kurzem zwei Partituren beendigen, wahrscheinlich nach seinem Vierzig Trompeten Systeme, die eine für St. Petersburg, die andere für Neapel. In Petersburg führte bekanntlich *Sarti* obligate Kanonen in einem Te Deum ein. Wenn von dem Geschmacke, der jene Regimenter befriedigen sollten, noch einige Ueberbleibsel in Russland vorhanden sind, so ist dem Komponisten des Attila vor allen andern Maestri grossen Erfolg und der Feldmarschallstab sicher.

In Berlin haben die Sängerin Signora *Garcia Torres* und der Violoncellist *Demunck* (Professor am Brüsseler Konservatorium der Musik) mit vielem Beifall Concert gegeben.

Der Intendant des Wiener Hofburgtheaters Graf *Dietrichstein* ist entlassen; Herr von *Holbein* ist für jetzt alleiniger Direktor.

In Wien starb der Tenorist *Kolckner*, aus Frankfurt am Main.

Hofkapellmeister *Franz Lachner* in München hat vom Könige von Baiern das Ritterkreuz des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

Dem Orgelbauer *Kreutzbach* zu Borna, welcher in der Kirche zu Zschocher eine neue Orgel erbaut hat, sagt die dortige Gemeinde für die ebenso wohlgelungene als billige Arbeit in der Leipziger Zeitung öffentlich ihren Dank.

Am 17. Dezember gab in Leipzig die blinde Sängerin Fräulein *Anna Zieggeler* aus Zürich ein Morgenconcert, worin sie vielen Beifall erntete. Herr Musikdirektor *Klein* und Herr *Rehr* unterstützten sie dabei, Ersterer durch Begleitung am Flügel, Letzterer durch trefflichen Gesang.

Am 7. Dezember wurde in Koburg die neueste Oper des regierenden Herzogs von Sachsen Koburg Gotha unter dem Titel: „Die Vergeltung" aufgeführt. (Bekanntlich hat der Herzog bereits mehrere Opern von seiner Komposition auf die Bühne gebracht, namentlich „Zaire", welche auch in Berlin gegeben worden ist. Vergl. über dieselbe die Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1846, S. 140, 1847, S. 398, 516, 614.)

Am 20. Dezember wurde in Berlin eine neue Oper von dem Kapellmeister am italienischen Theater daselbst, Herrn *Barbieri*, unter dem Titel „Christoph Columbus" mit Beifall aufgeführt.

Am 12. Dezember neu in Berlin (Königliches Theater): „Der Rothmantel", Oper nach Musäus' bekannten Volksmährchen, Musik von *Richard Würst*.

Am 23. Dezember wurde in Dresden auf dem Hoftheater zum ersten Male aufgeführt: „Christus der Friedensbote", Oratorium, komponirt von *Emil Naumann*, einem Enkel des berühmten *Amadeus Naumann*. *Reissiger* dirigirte, die Damen *Schwarzbach* und *Wagner*, die Herren *Lindemann*, *Mitterwurzer*, *Tichatschek* sangen die Soloparthien, mehrere Vereine die Chöre. Das Ganze fand einigen Beifall.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

An die Leser.

Mit diesem Blatte hört die allgemeine musikalische Zeitung auf zu erscheinen. Nicht ohne ein Wort des Abschiedes mögen die unterzeichneten Verleger eine Zeitschrift eingehen lassen, welche 50 Jahre bestanden und manche ähnliche neben sich entstehen und verschwinden gesehen hat. Die Theilnahme, welche ihr das musikalische Publikum ununterbrochen und bis in die letzte Zeit in ehrenvoller Weise zugewandt hat, legt ihnen die Verpflichtung auf, das Eingehen der Zeitung zu rechtfertigen. Da keine dringenden äusseren Gründe dasselbe veranlassen, so müssen die inneren um so gewichtiger sein. Die Verleger, fern von der Anmaassung, als Kunstrichter aufzutreten, halten sich doch berechtigt, ein durch langjährige Erfahrung geübtes Gefühl für das Bedürfniss der Zeit geltend zu machen. Die allgemeine musikalische Zeitung ist gegründet zur Zeit der reichsten und edelsten Productivität der Musik; Mozart war kaum gestorben, Haydn noch in voller Künstlerthätigkeit, Beethoven im Beginne seiner Laufbahn. Die Erzeugnisse einer solchen Zeit unter den Kennern und Liebhabern der Musik zu verbreiten, für ihr Verständniss und ihre Würdigung aufklärend zu wirken, das Publicum für sie und an ihnen zu bilden, das war die Aufgabe der musikalischen Zeitung, und man darf ohne Bedenken erklären, dass sie dieselbe in einer Weise gelöst hat, welche ihr einen Platz in der Geschichte der Musik sichert. Allein im Verlaufe der Zeit haben sich die Verhältnisse der musikalischen Welt gar sehr geändert. In so weiten Kreisen gegenwärtig die Theilnahme an der Musik, die Fertigkeit in musikalischen Leistungen, die Zuversicht in der Beurtheilung derselben auch verbreitet ist, so wird doch Jeder zugeben, dass die Kraft und Fülle der Productivität keineswegs in gleichem Maasse zugenommen haben, und dass Theilnahme wie Productivität sich nach allen Seiten hin zersplittern und zerstreuen. In diesem Strudel ist kein Platz für eine *allgemeine* musikalische Zeitung mehr; den verschiedenartigen Bedürfnissen zu genügen, sind sowohl Localblätter als Zeitschriften für Geschichte und Wissenschaft der Musik geeignet. Vergebens werden die besten Kräfte angestrengt, um zu erzwingen, was die Zeit als ihren Bedürfnissen nicht angemessen verschmäht, und wenn wir jetzt dieser Meinung folgen, so werden die Kunstfreunde, welche — wir hoffen es — das gewohnte Blatt ungern vermissen, unsere Gesinnung nicht verkennen.

Allen denen, welche an der Herausgabe der Zeitung früher oder später thätigen Antheil genommen haben, namentlich dem letzten Redacteur derselben, Herrn Prof. Lobe, sprechen wir hier unsern Dank aus.

Leipzig, am 28. December 1848.

Breitkopf & Härtel.

Abschied des Redakteurs.

In Folge des Entschlusses der Herren Verleger, mit dem 50. Bande die Allgem. Musikal. Zeitung zu schliessen, endet mein Geschäft als Redakteur. Was ich als solcher in der kurzen Zeit von drittehalb Jahren zu leisten vermocht, haben Wohlwollende nachsichtig aufgenommen, wovon zahlreiche Beweise mir vorliegen. An Misswollenden hat es natürlich auch nicht gefehlt, doch wusste ich mich darüber zu trösten. — Trete ich nun von dem Gebiete der musikalischen Tageslitteratur zurück, so nehme ich keineswegs Abschied von der Kunst, im Gegentheil hoffe ich letzterer durch Wort und Schrift emsiger als bisher dienen zu können. — Den geehrten Mitarbeitern an dieser Zeitung sage ich zugleich hier, anstatt brieflich, ein freundliches Lebewohl mit der Bitte, mir auch in der Folge ihr schätzbares Wohlwollen zu erhalten.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass ich den Unterricht in allen Theilen der musikalischen Komposition wie bisher in Leipzig fortsetze.

J. C. Lobe.

Digitized by Google

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY'S WERKE

im Verlag von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

		Thlr.	Ngr.
Op. 13.	Zweites Quart. in A moll, f. 2 Viol., Bratsche u. Violonc. Part.	1	4
	—— in Stimmen	1	20
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr. v. Componisten	1	20
Op. 19.	Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Begl. des Pianof.	—	20
	Dieselben einzeln: No. 1. Frühlingslied, von Lichtenstein: *In dem Walde süsse Töne*, 5 Ngr. No. 2. Das erste Veilchen, von E. Ebert: *Als ich das erste Veilchen*, 5 Ngr. No. 3. Winterlied (schwedisch): *Mein Sohn, wo willst du hin so spät*, 5 Ngr. No. 4. Neue Liebe, v. H. Heine: *In dem Mondenschein, im Walde*, 7½ Ngr. No. 5. Gruss von H. Heine: *Leise zieht durch mein Gemüth*, 5 Ngr. No. 6. Reiselied, von E. Ebert: *Bringet des treuesten Herzens Grüsse*, 7½ Ngr.		
	—— für das Pianoforte übertragen v. C. Czerny	—	20
	Aus denselben No. 5 u. 6 f. d. Pianof. übertr. v. Fr. Liszt à	—	10
Op. 20.	Octett in Es dur, f. 4 Viol., 2 Bratschen und 2 Violoncelle in St.	2	15
	—— in Partitur	3	—
	—— für Pianoforte zu 4 Händen arr. v. Compon.	2	—
Op. 21.	Erste Concert-Ouverture zum Sommernachtstraum in E dur, für Orchester. In Partitur. Geh.	2	—
	—— in Stimmen	2	—
	—— für Harmoniemusik arr. von Carl Meyer	2	10
	—— für 2 Pianof. zu 8 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1	15
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr. v. Componisten	1	—
	—— für das Pianof. allein arr. von E. F. Richter	—	25
Op. 22.	Capriccio brill. in H moll für Pianof. mit Orchest.	2	—
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. E. F. Richter	1	—
	—— für das Pianof. allein	1	—
Op. 25.	Erstes Concert in G moll, f. d. Pianof. mit Orch.	5	—
	—— f. d. Pian. zu 4 Händ. arr. v. F. L. Schubert	2	—
	—— für das Pianoforte allein	1	12
Op. 26.	Zweite Concert-Ouverture „Die Hebriden" oder „die Fingalshöhle" in H moll, f. Orchester. In Partitur. Geh.	1	10
	—— in Stimmen	2	—
	—— f. 2 Pianof. zu 8 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1	12
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. Componisten	1	—
	—— für das Pianof. allein arr. von Fr. Mockwitz	—	15
Op. 27.	Dritte Concert-Ouverture „Meeresstille u. glückliche Fahrt" für Orchester. In Partitur. Geh.	1	20
	—— in Stimmen	2	10
	—— f. 2 Pian. zu 8 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1	15
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. von [illegible]	1	
	—— für das Pianof. allein arr. von [illegible]	—	15
Op. 29.	Rondo brillant in Es dur, für das Pianoforte mit Orchester	2	12
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1	10
	—— für das Pianoforte allein	—	25
Op. 32.	Vierte Concert-Ouverture „zum Mährchen von der schönen Melusine" in F dur, für Orchester. In Partitur. Geh.	1	20
	—— in Stimmen	2	15
	—— für das Pianof. zu 8 Händen arr. von F. L. Schubert	1	20
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. Componisten.	1	10
	—— für d. Pianoforte allein arr. von C. Czerny	—	25
Op. 33.	Drei Capricen in A moll, E dur, B moll für das Pianoforte	1	15
	Einzeln: No. 1 u. 2 à 20 Ngr. No. 3 15 Ngr.		
Op. 34.	Sechs Gesänge für eine Singst. mit Begleitung d. Pianoforte	—	25
	Dieselben einzeln: No. 1. Minnelied (altdeutsch): *Leucht't heller als die Sonne*, 5 Ngr. No. 2. Auf Flügeln des Gesanges, von H. Heine, 5 Ngr. No. 3. Frühlingslied, von C. Klingemann: *Es brechen im schallenden Reigen*, 5 Ngr. No. 4. Suleika, v. Göthe: *Ach, um deine feuchten Schwingen*, 5 Ngr. No. 5. Sonntagslied, v. C. Klingemann: *Ringsum erschallt*, 5 Ngr. No. 6. Reiselied, v. H. Heine: *Der Herbstwind rüttelt die Bäume*, 7½ Ngr.		
	—— für das Pianoforte übertragen v. C. Czerny	—	20
	—— für das Pianoforte übertragen von Fr. Liszt. No. 2 u. 4 à 10 Ngr. No. 5 7½ Ngr. No. 6 12½ Ngr.		
Op. 35.	Sechs Präludien und sechs Fugen für das Pianof.	2	10
Op. 37.	Drei Präludien und Fugen, für die Orgel	1	10
Op. 40.	Zweites Concert in D moll, f. d. Pianof. mit Orch.	3	20
	—— mit Quartettbegleitung	2	10
	—— für Pianoforte zu 4 Händ. arr. v. C. Czerny	2	10
	—— für das Pianoforte allein	1	20
Op. 41.	Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen.		
	Im Walde: *Ihr Vögel in den Zweigen*. Drei Volkslieder v. Heine. No. 1. *Entflieh mit mir*. No. 2. *Es fiel ein Reif*. No. 3. *Auf ihrem Grab*. Mailied: *Der Schnee zerrinnt*. Auf dem See: *Und frische Nahrung*. Partitur und Stimmen. 1. Heft.	1	10
Op. 42.	Der 42ste Psalm: „Wie der Hirsch schreit", für Chor und Orchester. In Partitur. Geh.	4	—
	—— die Orchesterstimmen	3	—
	—— die Singstimmen	1	15
	—— die Chorstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass à	—	4
	—— im Klavierauszug	2	—
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. von E. F. Richter	1	5
Op. 44.	Drei Quartetten für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. No. 1 in D dur. No. 2 in E moll. No. 3 in Es dur. In Partitur à	1	3
	—— in Stimmen à	2	2
	—— für Pianoforte zu 4 Händ. arr. von F. L. Schubert à	2	—
Op. 47.	Sechs Gesänge für eine Singst. mit Begleitung des Pianof.	—	25
	Dieselben einzeln: No. 1. Minnelied, v. L. Tieck: *Wie der Quell so lieblich klinget*, 5 Ngr. No. 2. Morgengruss von H. Heine: *Ueber die Berge steigt schon*, 5 Ngr. No. 3. Frühlingslied von N. Lenau: *Durch den Wald den dunkeln*, 7½ Ngr. No. 4. Volkslied: *Es ist bestimmt in Gottes Rath*, 5 Ngr. No. 5. Der Blumenstrauss, v. C. Klingemann: *Sie wandelt im Blumengarten*, 7½ Ngr. No. 6. Bei der Wiege, von Klingemann: *Schlummre und träume von kommender Zeit*, 5 Ngr.		
	—— für das Pianoforte übertragen v. C. Czerny	—	20
	—— No. 3 daraus für das Pianof. übertr. von Fr. Liszt	—	15
Op. 48.	Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass im Freien zu singen.		
	Der erste Frühlingstag: *O sanfter, süsser Hauch!* Die Primel: *Liebliche Blume*. Frühlingsfeier: *Süsser, goldner Frühlingstag!* Lerchengesang (Canon): *Wie lieblicher Klang!* Morgengebet: *O wunderbares, tiefes Schweigen*. Herbstlied: *Holder Lenz, du bist dahin!* Partitur und Stimmen. 2. Heft	1	10
Op. 49.	Grosses Trio in D moll, für Pianof., Violine und Violoncell	3	—
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr. von E. F. Richter	3	—
Op. 51.	Der 114te Psalm „Da Israel aus Egypten zog" für 8stimmigen Chor u. Orchester. In Part. Geh.	2	—
	—— die Orchesterstimmen	2	15
	—— die Singstimmen	1	10
	—— die einzelne Singstimme à	—	5
	—— für das Pianoforte zu 4 Händen von E. F. Richter	1	—
	—— im Klavierauszug	2	10

Digitized by Google

Op.		Thlr.	Ngr.
Op. 52.	Lobgesang, Sinfonie-Cantate für Orchester u. Gesang, in Part. Cart.	12	—
	— die Orchesterstimmen	10	—
	— die Singstimmen	2	—
	— die Chorstimmen, Sopran, Alt, Ten. u. Bass à	—	10
	— im Klavierausz. mit vierhändiger Sinfonie arr. v. Comp.	6	15
	— im Klavierausz. mit zweihänd. Sinfonie arr.	2	—
	— im Klavierausz. zu 4 Händ. ohne Worte arr.	4	—
	— im Klavierausz. zu 2 Händ. ohne Worte arr.	3	—
Op. 56.	Dritte Sinfonie in A moll, für Orchester, in Part.	6	12
	— die Orchesterstimmen	7	20
	— für Pfte. zu 4 Händen arr. vom Componisten	3	—
	— für das Pianof. zu 2 Händ. arr. von F. L. Schubert	1	20
Op. 57.	Sechs Lieder für eine Singst. mit Pianof. No. 1. Altdeutsches Lied v. H. Schreiber: *Es ist in den Wald gesungen.* No. 2. Hirtenlied, von Uhland: *O Winter, schlimmer Winter.* No. 3. Suleika, von Göthe: *Was bedeutet die Bewegung?* No. 4. *O Jugend, o schöne Rosenzeit!* Rhein. Volkslied v. Zuccalmaglio: *Von allen schönen Kindern auf der Welt.* No. 5. Venetianisches Gondellied von Th. Moore: *Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht.* No. 6. Wanderlied v. Eichendorff: *Laue Luft kommt blau geflossen.*	—	25
Op. 59.	Sechs Lieder f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass, im Freien zu singen. No. 1. Im Grünen, von H. v. Chezy: *Im Grünen erwacht der frische Muth.* No. 2. Frühzeitiger Frühling, v. Göthe: *Tage der Wonne kommt ihr so bald.* No. 3. Abschied vom Walde, v. Eichendorff: *O Thäler weit, o Höhen.* No. 4. Die Nachtigall, v. Göthe: *Die Nachtigall, sie war entfernt.* No. 5. Ruhethal, von Uhland: *Wenn im letzten Abendstrahl.* No. 6. Jagdlied, von Eichendorff: *Durch schwankende Wipfel.* Partitur u. Stimmen. 3. Heft.	1	15
Op. 61.	Ein Sommernachtstraum v. Shakespeare. Partitur	10	—
	— Die Orchesterstimmen	8	—
	— Vierhändiger Klavierauszug vom Comp.	3	—
	— ohne Worte f. d. Pianof. zu 2 Händen arr.	1	15
	— Die Singstimmen	1	—
	Daraus einzeln: Scherzo, für Pianof. zu 4 Händ.	—	20
	— für d. Pianof. zu 2 Händen	—	10
	Notturno, f. Pianof. zu 4 Händen	—	10
	— für das Pianof. zu 2 Händen	—	10
	Hochzeitsmarsch f. Pianof. zu 4 Händen	—	10
	— für das Pianof. zu 2 Händen	—	10
	Intermezzo, f. Pianof. zu 4 Händen	—	12½
Op. 64.	Concert in E moll, für die Violine m. Orchester	4	—
	— für die Violine mit Begl. des Pianoforte	2	—
Op. 65.	Sechs Sonaten für die Orgel. Geh.	3	—
	— einzeln No. 1—6 à	—	17½
	— für Pfte. zu 4 Händen arr. v. F. L. Schubert. No. 1, 4, 5 à 20 Ngr. No. 2, 3, 6 à 12 Ngr.		
Op. 66.	Grosses Trio in C moll No. 2, für Pianof., Violine u. Violoncell	3	12
	— für Pianof. zu 4 Händen arr.	2	—
Op. 69.	3 Motetten für Chor u. Solostimmen. Partitur. No. 1. *Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.* 20 Ngr. No. 2. *Jauchzet, jauchzet dem Herrn.* 20 Ngr. No. 3. *Mein Herz erhebet.* 1 Thl. Dieselben, die Singst. No. 1 u. 2 à 10 Ngr. No. 3. 20 Ngr.		
Op. 71.	6 Lieder für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte. No. 1. Tröstung: *Werde heiter mein Gemüthe.* No. 2. Frühlingslied: *Der Frühling naht mit Brausen.* No. 3. An die Entfernte: *Diese Rose pflück ich dir.* No. 4. Schilflied: *An dem Teich.* No. 5. Auf der Wanderschaft: *Ich wandre fort ins ferne Land.* No. 6. Nachtlied: *Vergangen ist der lichte Tag*	—	25
Op. 72.	6 Kinderstücke für das Pianoforte	—	20
Op. 74.	Musik zu Athalia von *Racine*. Partitur	10	—
	Dieselbe, die Orchesterstimmen		
	— — die Singstimmen		
	— — im Klavierauszuge	5	—
	Ouverture daraus für Orchester in Stimmen	2	15
	Dieselbe für das Pianoforte	—	15
	Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
	Kriegsmarsch daraus für das Pianoforte	—	7½
	Derselbe für das Pianoforte zu 4 Händen	—	10

Compositionen ohne Angabe einer Opuszahl.

	Thlr.	Ngr.
Andante cantabile e Presto agitato in H dur, für das Pianof.	—	15
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen arr. von F. L. Schubert	1	—
Zwei Romanzen von Lord Byron No. 1. *There be none of beauty's daughters* (Keine von der Erde Schönen). No. 2. *Sun of the Sleepless!* (Schlafloser Augen Leuchte).	—	10
Verleih uns Frieden gnädiglich. Gebet für Chor u. Orchester. In Partitur	—	20
Dasselbe im Klavierauszug	—	10
Dasselbe die Singstimmen	—	7½
Festgesang zur Eröffnung der am ersten Tage der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markte zu Leipzig stattgefundenen Feierlichkeiten, für Männerchor u. Orchester, im Klavierauszug	1	—
Daraus einzeln		
Lied, „Vaterland in deinen Gauen" für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arr.	—	5
Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Werke netto	1	—

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van Op. 60. 4me Sinfonie arr. pour 2 Pianos à 8 mains	2	20
Brunner, C. T. Op. 12. Klänge für Kinder für Pfte. Heft. 1. [Zweite Auflage]	—	15
Dietrich, A. Robert Blum's Tod für 4stimmigen Männergesang, Part. und Stimmen	—	7½
Felix, C. Sänger-Marsch, für Pfte. (Lieblings-Stücke Lager No. 11.)	—	5
Guth, Ed. Rob. Blum's letzter Gang in Brigittenau. Trauer-Marsch für Pfte.	—	10
Moscheles, J. Op. 24. Rondeau brillant, pour Pfte. à 4 mains. [Zweite Auflage]	—	25
Weis, Charles. Op. 1. 3 grandes Etudes pour Pfte. Nr. 1, 2, 3.	1	[illegible]
— Op. 2. Marche guerrière pour Pfte.	—	10
Portrait von **J. Moscheles**, lith. weiss	—	15
Portrait von **J. Moscheles**, lith. chines.	—	20

Nachricht. Zur Beilage dieser letzten Nummer waren die Bildnisse von *Robert* und *Clara Schumann* und von *A. B. Marx* bestimmt. Leider ist es nicht möglich geworden, dieselben rechtzeitig zu vollenden. Sie sollen aber nebst biographischen Notizen sobald als möglich nachgeliefert werden.

Ein Register über die letzten 20 Jahrgänge der allgemeinen musikalischen Zeitung wird, zum Anschluss an die früheren, gegenwärtig bearbeitet und wird dann sogleich zum Druck befördert werden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

Beiblatt zu der Allgemeinen Musikal. Zeitung 1848. No. 52.
Ausgegeben im April 1850

I.

Robert Schumann.

Robert Schumann, geboren am 8. Juni 1810 zu Zwickau, wo sein Vater Buchhändler war, zeigte von frühester Jugend an leidenschaftliche Neigung zur Musik. Kaum 10 Jahre alt, spielte er schon tüchtig Klavier, oft auch öffentlich, komponirte auch, angeregt bloss von den Werken Haydn's, Mozart's u. s. Meister, verschiedene Sachen, den 150. Psalm z. B. mit Begleitung des Orchesters, Fragmente einer Oper, Melodien für Pianoforte etc. Sein immer entschiedener hervortretendes Talent bewog den Vater, ihn zum Musiker bilden zu lassen, und letzteren wandte sich mit der Bitte um Unterricht für den Sohn an Karl M. v. Weber, der sich auch dazu bereit erklärte. Es stellten sich indessen diesem Plane Hindernisse entgegen, die ihn nicht zur Ausführung kommen liessen. — In Folge der sorgfältigen Erziehung, welche Schumann genoss, wurde er nach und nach mit den Hauptdichtern aller Nationen vertraut, nun regte sich auch der poetische Geist in ihm, und mancher dichterische Versuch wurde gemacht. Im 17. Jahre lernte er die Werke J. Paul's und Franz Schubert's kennen, die ihn in einen wahren Enthusiasmus versetzten. So von Wissenschaft, Poesie und Tonkunst fast gleich angezogen und beschäftigt, hatte er sein 18. Jahr erreicht, wo er dann die Universität zu Leipzig bezog, um dem Willen seiner Mutter nach (der Vater war 2 Jahre vorher gestorben) Jura zu studiren. Aber bei sich schon längst entschieden, der Musik ungetheilt anzugehören, war Leipzig am wenigsten geeignet, ihm diesen Vorsatz zu verleiden. Die öftere Gelegenheit, gute Musik in vortrefflichster Aufführung, dazu die ausgezeichnetsten Virtuosen und Sänger zu hören, konnte seine Neigung nur steigern. Beethoven's und Fr. Schubert's Geister erschlossen ihm hier ihre Schätze, und das eifrige Studium S. Bach's machte ihn mit den künstlichsten kontrapunktischen Formen bekannt. Zu dieser Zeit komponirte er ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente, acht Polonaisen à quatre mains, eine grosse Anzahl Byron'scher Lieder, u. e.

1828 ging Schumann nach Heidelberg, doch war auch dort das Studium der Musik bei ihm überwiegend, und namentlich suchte er sich durch unausgesetztes Ueben auf dem Pianoforte immer mehr zu vervollkommnen. Auf einer Vergnügungsreise, die er von dort aus durch die Schweiz und Italien machte, hörte er in letzterem Lande Paganini. Das ausserordentliche Spiel dieses wunderbaren Mannes verfehlte seine Wirkung auch auf ihn nicht, und als er seinen Aufenthalt nach dieser Reise wieder in Leipzig genommen, studirte er täglich sechs bis sieben Stunden und brachte es zu einem bedeutenden Grad der Meisterschaft. Hierin wurde er jedoch plötzlich unterbrochen. Eine Schwäche in der rechten Hand, die sich seit längerer Zeit schon gezeigt hatte, nahm jetzt immer mehr zu, so dass er auf die Virtuosencarrière verzichten musste. Mit um so grösserem Eifer ergriff er nun wieder das Studium der grossen deutschen Meister und der Komposition. Sein Lehrer in Kontrapunkt und Fuge war damals Heinrich Dorn, der als Musikdirektor in Leipzig lebte. — Zu dieser Zeit trat Chopin mit seinen ersten Kompositionen hervor. Schumann fühlte sich lebhaft von ihnen angezogen, und er war der Erste, welcher das deutsche Publikum durch einen in der Allgem. Musikal. Zeitung eingerückten Aufsatz auf diesen originellen Geist aufmerksam machte. Beinahe zu derselben Zeit erschienen Schumann's erste Werke im Druck, die aber wegen ihrer, damals für gross geltenden Schwierigkeiten wenig Verbreitung fanden. Eine Toccate darunter, Op. 7, und Intermezzi, Op. 4, bekundeten jedoch schon sein eigenthümliches Talent und seine reiche Einbildungskraft. Das unausgesetzte Studium S. Bach's erzeugte in Schumann seine Impromptus, Op. 5, die als eine neue Art von Variationen betrachtet werden können. In demselben Jahre komponirte er auch eine Symphonie. 1832 und 33 skizzirte er mehrere Kompositionen, die er später ausführte, unter anderen die Clara Wieck zugeeignete Sonate in Fismoll.

Es wird erzählt, dass Schumann schon als Knabe eine besondere Neigung und Gabe besessen habe, Gefühle und charakteristische Züge mit Tönen zu malen, ja, er soll das verschiedene Wesen um ihn herumstehender Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Piano so präcis und komisch haben bezeichnen können, dass jene in lautes Lachen über die Aehnlichkeit ihres Portraits ausgebrochen seien. Wir wollen diese Portraitirungskunst nicht hoch anschlagen, wohl aber die Neigung dazu. Die frühe Gewöhnung, bestimmte Objekte zu schildern, übt mächtig die Ausdruckskunst, bewahrt vor sklavischer Nachahmung vorhandener Werke, und zwingt den Kunstjünger gleichsam zur Originalität, indem sie seinen Blick auf den Gegenstand in seiner Einbildungskraft allein fixirt, und daher auch von diesem allein nur die analogen Tonfiguren und Formen empfängt.

Die Fülle, Wärme und Mannichfaltigkeit der verschiedenen Gemüthsstimmungen in allen Schumann'schen Werken, so wie ihre stets eigenthümliche Darstellung und Formung, scheint uns dabei ein Beweis wie für die Wahrheit obiger Erzählung, so auch der Nützlichkeit der darin angedeuteten Gewöhnung von Jugend auf zu sein. — Da, wie schon bemerkt worden, Schumann, wegen Schwäche seiner Hand das öffentliche Spiel aufgeben musste, so beschränkte er sich vorzugsweise auf das freie Phantasiren am Klavier, womit er gegen Freunde nicht karg war, und worin er Ausgezeichnetes leistete.

Im Jahr 1833 hielt sich in Leipzig ein junger, höchst begabter Komponist und Klavierspieler auf, Louis Schunke, den leider ein frühzeitiger Tod der Kunst und seinen Freunden entriss, — er starb bereits im 25. Jahre. Mit diesem und den ausgezeichneten Klavierlehrern Knorr und Wieck — Letzterer Vater der berühmten Klaviervirtuosin — gründete Schumann im Monat April 1834 die Neue Zeitschrift für Musik.

Viele geistreiche Aufsätze, welche er in dieses Journal lieferte, so wie das Geschäft der Redaktion, welches ihm fast ganz allein oblag, mussten ihn von

Digitized by Google

seinem eigentlichen Berufe abziehen, doch entstand von der anderen Seite für ihn der Vortheil, die Kritik, die er an Anderen übte, um auch schärfer an seine eigenen Erzeugnisse zu legen. Inzwischen wusste er auch in dieser Zeit noch Musse zu eigenen Kompositionen zu gewinnen, wovon seine damals erschienenen Etudes symphoniques und sein Carneval Zeugniss geben. Ueber letzteren äusserte Liszt: „dass es eines der merkwürdigsten und originellsten Werke sei, welche er kenne.“ — Zu Ende des Jahres 1835 kam Mendelssohn als Musikdirektor der Gewandhauskonzerte nach Leipzig. Die Werke dieses Meisters blieben nicht ohne Einfluss auf Schumann. Die beiden Künstler wurden bald Freunde. Um diese Zeit entstanden seine Kreisleriana, Kinderscenen, Novelletten u. A.

Von Michaelis 1838 bis Ostern 1839 lebte Schumann in Wien. Er hatte die Absicht, seine Zeitschrift dorthin zu verlegen. Die genauere Kenntniss der durch die Censur gedrückten Verhältnisse daselbst änderte jedoch diesen Vorsatz und er kehrte nach Leipzig zurück. Im Jahr 1840 entstanden fast alle von ihm bekannten Lieder, gegen 150, darunter auch viele mehrstimmige. Die Dichter, von denen er am meisten komponirt, sind Rückert, Heine, Eichendorff, Chamisso, R. Burns, Just. Kerner. In demselben Jahre verheirathete er sich mit Clara Wieck. 1841 schrieb er seine Symphonie in Bdur, welche mit entschiedenem Beifall in dem Gewandhausconcert aufgeführt wurde und seitdem ein Lieblingsstück des Leipziger Publikums geworden ist. Ferner schuf er in demselben Jahre Ouverture, Scherzo und Finale, eine Symphonie in Dmoll (in einem Satz), eine Symphonie in Cmoll (beide letztere noch ungedruckt), und andere Werke mehr. 1842 schrieb er seine 3 Quartette für Streichinstrumente (F. Mendelssohn zugeeignet), sein Quintett in Es, das Quartett in Es für Pianoforte und Streichinstrumente, u. m. A.

1843, im December, wurde das Paradies und die Peri in Leipzig zum ersten Male gehört. Dieses Werk hat sich am Schnellsten mit Bahn gebrochen, ist in den meisten Hauptstädten Deutschlands und neulich auch in Amerika aufgeführt worden. — In demselben Jahre war er bei der Gründung des Leipziger Konservatoriums betheiligt, und lehrte eine Zeitlang daran. 1844 unternahm er mit seiner Gattin eine Kunstreise nach Russland. Zu Hause zurückgekehrt, komponirte er die Schlussscene des II. Theils aus Goethe's Faust. Gegen Ende dieses Jahres gab er in Folge eines nervösen Leidens die 10 Jahre geführte Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik auf und zog nach Dresden. Daselbst gründete er im Verein mit F. Hiller und J. Becker Orchester-Abonnementkonzerte. Das Jahr 1846 brachte er in fortwährender Kränklichkeit zu, und konnte nur einige Kompositionen schaffen. Eine Reise in das Seebad nach Norderney befreite ihn davon. Zu Ende dieses Jahres unternahm er mit seiner Gattin eine zweite Kunstreise nach Wien, wo er mehrere seiner Kompositionen, u. a. die Bdur Symphonie, Concert für Pianoforte u. s. w. zu Gehör brachte. 1847 führte er sein Paradies und Peri in Berlin in der Singakademie auf. 1848 gründete er einen Chorgesangverein in Dresden, der noch in erfreulichem Flor steht. Dieses Jahr war eines seiner fruchtbarsten; auch die Komposition der Oper „Genoveva“ fällt in dieses Jahr. Sie wird eben in Leipzig zur Aufführung vorbereitet.

Ueber den Werth der Schumann'schen Kompositionen hier noch ein Urtheil auszusprechen, würde überflüssig sein, da diese Zeitung sowohl als andere Blätter es bereits so oft gethan, dass wir unseren Lesern schwerlich etwas Neues sagen könnten. Erfreulich aber ist es, berichten zu können, dass das Urtheil der Kenner nicht mehr isolirt dasteht, sondern das Publikum mit einstimmt, sich in Schumann's Werke einlebt, sie versteht und geniesst. Dies ist nicht ohne Kampf geschehen, und ziemlich langsam gegangen. Geht es doch jedem Künstler so, der seine eigene Sprache redet. Wird indessen diese Sprache einmal verstanden, dann haftet sie auch, nimmt täglich an Reiz zu und kommt endlich zur vollen Geltung.

Ein vollständiges Verzeichniss der von Schumann im Druck erschienenen Kompositionen wird den Lesern nicht unwillkommen sein.

Op. 1. Thema mit Variationen für Pianoforte. — Op. 2. Papillons f. d. Pfte. — Op. 3. Etuden f. Pfte. nach Paganini's Violincapricen. Heft 1. — Op. 4. Intermezzi f. d. Pfte. 2 Hefte. — Op. 5. Impromptus f. Pfte. über ein Thema von *Clara Wieck*. — Op. 6. Davidsbündlertänze f. Pfte. 2 Hefte (unter dem Namen von Florestan und Eusebius erschienen). — Op. 7. Toccata f. Pfte. — Op. 8. Allegro f. Pfte. — Op. 9. Carneval f. Pfte. — Op. 10. Etuden f. Pfte. nach Paganini. Heft 2. — Op. 11. Gr. Sonate (Fismoll) für Pfte. (unter dem Namen von Florestan und Eusebius erschienen). — Op. 12. Phantasiestücke f. Pfte. 2 Hefte. — Op. 13. Etudes symphoniques f. Pfte. — Op. 14. Concert (ohne Orchester) f. Pfte. — Op. 15. Kinderscenen f. Pfte. — Op. 16. Kreisleriana. Phantasieen f. Pfte. — Op. 17. Phantasie f. Pfte. — Op. 18. Arabeske f. Pfte. — Op. 19. Blumenstück f. Pfte. — Op. 20. Humoreske f. Pfte. — Op. 21. Novelletten f. Pfte. 4 Hefte. — Op. 22. Sonate (Gmoll) für Pfte. — Op. 23. Nachtstücke f. Pfte. — Op. 24. Liederkreis von *Heine* (9 Nummern). — Op. 25. Myrthen, Liedersammlung von *Goethe*, *Rückert*, *Byron* u. A. (26 Nummern in 4 Heften). — Op. 26. Faschingsschwank aus Wien. Phantasiebilder für Pfte. — Op. 27. Lieder. 1s Heft. — Op. 28. 3 Romanzen für Pfte. — Op. 29. 3 Gedichte von *E. Geibel* für mehrstimmigen Gesang mit Pfte. — Op. 30. 3 Gedichte von *E. Geibel* für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 31. Die Löwenbraut, die Kartenlegerin, die rothe Hanne (nach Beranger) von *Chamisso*, für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 32. Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette für Pianoforte. — Op. 33. 6 Gesänge von *Mosen*, *Reinick*, *Goethe* etc. für vier Männerstimmen. — Op. 34. Vier Duette (Text von *Burns*, *Grün* u. A.) für Sopran und Tenor mit Pianoforte. — Op. 35. 12 Gedichte von *Just. Kerner*, eine Liederreihe für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 36. 6 Gedichte von *R. Reinick* für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 37. 12 Gedichte aus *Rückert's* Liebesfrühling für 1 Singstimme und Pfte. (Nr. 2, 4 u. 11 sind von *Clara Schumann*). — Op. 38. Symphonie in Bdur für Orchester in Stimmen und Klavierauszug. — Op. 39. Liederkreis von *Eichendorff* (12 Nummern) für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 40. Vier Gedichte von *Andersen* (übersetzt von *Chamisso*) und eins aus dem Neugriechischen für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 41. Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell (Partitur und Stimmen). — Op. 42. 8 Lieder aus *Chamisso's* „Frauenliebe und Leben“ für eine Singstimme mit Pfte. — Op. 43. drei 2stimmige Lieder mit Pfte. — Op. 44. Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. — Op. 45. Balladen und Romanzen für 1 Singstimme mit Pfte. 1s Hft. — Op. 46. Andante mit Variationen für 2 Pfte. — Op. 47. Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche, Violoncell (Partitur u. Stimmen). — Op. 48. Dichterliebe, 16 Lieder von *Heine*, für 1 Singstimme mit Pfte. 2 Hefte. — Op. 49. Balladen und Romanzen. 2s Heft. — Op. 50. Das Paradies und die Peri. Dichtung aus Lalla Rookh von *Th. Moore*, für Solostimmen, Chor und Orchester (Partitur, Singstimmen und Klavierauszug). — Op. 51. Lieder. 2s Heft. — Op. 52. Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester (Stimmen und 4händigen Klavierauszug). — Op. 53. Balladen und Romanzen

Google

3s Heft. — Op. 54. Concert f. Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. — Op. 55. 5 Lieder von *R. Burns* für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Partitur und Stimmen). — Op. 56. Studien f. den Pedalflügel. — Op. 57. Belsatzar, Ballade von *Heine*, für 1 Bassstimme mit Pfte. — Op. 58. Skizzen f. den Pedalflügel. — Op. 59. Vier Lieder f. Sopran, Alt, Tenor und Bass (Partitur und Stimmen). — Op. 60. 6 grosse Fugen über den Namen BACH f. Orgel oder Pedalflügel. — Op. 61. Symphonie (Nr. 2, C dur) f. Orchester (Partitur, Orchesterstimmen und 4händiger Klavierauszug). — Op. 62. Drei Gesänge f. Männerchor von *Rückert*, *Eichendorff* und *Klopstock* (Partitur und Stimmen). — Op. 63. Trio (D moll) f. Pianoforte, Violine und Violoncell (Partitur und Stimmen). — Op. 64. Romanzen und Balladen 4s Heft. — Op. 66. Bilder aus Osten, 6 Klavierstücke zu 4 Händen 2 Hefte. — Op. 67. Balladen und Romanzen f. Chor (S. A. T. B.) 1 Heft. — Op. 68. Album für die Jugend (43 Klavierstücke). — Op. 69. Romanzen f. Frauenstimmen. — Op. 70. Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn. — Op. 71. Adventlied von *Rückert* f. Sopran-Solo und Chor mit Orchester. — Op. 72. 4 Fugen f. das Pfte. — Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Klar. oder Violine oder Violoncell. — Op. 74. Spanisches Liederspiel. — Op. 75. Balladen und Romanzen für Chor 2s Heft. — Op. 76. 4 Märsche für Pfte. — Op. 77. Romanzen für Frauenstimmen, 2tes Heft. — Op. 78. 4 Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte. — Op. 79. Album für Gesang (29 Lieder). — Op. 80. Trio (Nr. 2 F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell (Partitur und Stimmen). —

II.

Clara Schumann.

Clara Schumann, geb. Wieck, wurde den 13. September 1819 zu Leipzig geboren. Sie gehört unter die selteren Glücklichen, denen das Geschick nicht allein die ausgezeichnetsten Anlagen, sondern auch die allergünstigsten Umstände zu deren höchster Ausbildung schenkte. Ihr Vater, Friedrich Wieck, war damals Klavierlehrer in Leipzig, hatte als solcher langjährige Erfahrungen über das Wesen des Unterrichts zu sammeln Gelegenheit gehabt, die er als ein geistreicher und wissenschaftlich gebildeter Mann zu verarbeiten und zu nützen verstand. Er hatte sich eine eigenthümliche Unterrichtsmethode gebildet, und wie natur- und kunstgemäss sie sein musste, zeigte sich an dem Kinde, das schon im neunten Jahre Concerte von Mozart, das A moll Concert von Hummel mit Orchesterbegleitung und zwar auswendig zu spielen vermochte. Doch liess der Vater die kleine Virtuosin noch nicht öffentlich, sondern nur vor auserwählten Kennern und Freunden sich produziren. Ihre Fortschritte in theoretischer und technischer Hinsicht waren schnell und überraschend. Schon in ihrem zehnten Jahre fing sie an auf dem Klavier zu improvisiren und zu komponiren. Paganini, der damals in Leipzig Concerte gab, fand schon in ihren Erstlingskompositionen ein bedeutendes Talent auch als schaffende Künstlerin, und zeigte ihr die wärmste Theilnahme, die das Kind herzlich erwiderte, so dass sie den grossen Meister fast nie verliess, allen seinen Concerten beiwohnte und, von einer ausserordentlichen Lernbegierde angespornt, mit rastlosem Eifer fortübte.

Als Clara 11 Jahre alt war, unternahm der Vater, nachdem er sie in Leipzig zum ersten Male öffentlich hatte auftreten lassen, eine kleine Kunstreise mit ihr nach Weimar, Kassel und Frankfurt a. M. Sie trug Werke von Pixis, Moscheles und Chopin vor, welcher Letztere in Deutschland durch sie zuerst eingeführt und bekannt wurde. Im zwölften Jahre besuchte sie Paris, vorzüglich um Chopin, Kalkbrenner und Liszt zu hören. Ermuthigt durch die liebevolle Theilnahme, welche sie in musikalischen Privatzirkeln fand, gab sie ein öffentliches Concert, wo sie auch über zwei ihr aufgegebene Thema's improvisirte und die zahlreiche und ausgewählte Versammlung nicht wenig dadurch überraschte. Doch hat sie Letzteres bei gereifterem Urtheil und Geschmack nie mehr öffentlich, sondern nur in kleinern Privatzirkeln, auf unerwartete Aufforderung, also im strengsten Sinne des Worts unvorbereitet gethan. Der plötzlich ausgebrochenen Cholera auszuweichen, verliess sie Paris schnell. Sie trieb nun mehrere Jahre ihre Studien in stiller Zurückgezogenheit und genoss den vortrefflichen Unterricht H. Dorn's in der Komposition. Hierauf trat sie wieder eine grössere Kunstreise an, gab Concerte in Leipzig, Dresden, Breslau, Wien, Berlin, Hamburg und anderen Städten mehr, wo sie ausser den Werken älterer Meister auch die damals noch weniger bekannten Kompositionen von Chopin, Henselt und Robert Schumann vorführte und sich durch den ausgezeichneten Beifall, welchen sie überall, und namentlich in Wien erzielte, ihren Ruf gründete. Von 1838—39 machte sie eine zweite Reise über Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe nach Paris. Im Winter 1839—40 gab sie Concerte in Berlin, Hamburg und andern norddeutschen Städten. Im September 1840 verheirathete sie sich in Leipzig mit Robert Schumann. Im März 1842 machte sie eine Kunstreise nach Hamburg, Bremen, Kopenhagen. Vom Februar bis Mai 1844 war sie in Russland. — Riga, Dorpat, Petersburg, Moskau. Ende des J. 1844 zog sie mit ihrem Gatten nach Dresden. Im Winter 1846 und 47 machte sie wieder eine Kunstreise nach Wien und Berlin. Seit dieser Zeit ist sie in Dresden geblieben. Ueberall, wo sie früher allein, später mit ihrem Gatten erschien, erregte sie durch ihre ausserordentliche technische Fertigkeit sowohl als auch durch ihren geist- und gefühlvollen Vortrag ausserordentliche Theilnahme. Dies beweisen auch die Auszeichnungen, welche ihr zu Theil wurden. Ausser ihrer Ernennung zur österreichischen Kammervirtuosin wurde sie Ehrenmitglied der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates in Wien, der philharmonischen Gesellschaft zu Petersburg und des Konservatoriums in Prag. —

Die bis jetzt erschienenen Kompositionen von Clara Schumann sind:

Op. 1. 4 Polonaisen für Pianoforte. — Op. 2. Caprices en forme de Valses p. Pfte. — Op. 3. Romance varié p. Pfte. — Op. 4. Valses romantiques p. Pfte. — Op. 5. 4 Pièces caract. p. Pfte. und [illegible] für Pfte. — Op. 6. Soirées musicales p. Pfte. — Op. 7. 1. Concert in A moll für Pfte. — Op. 8. Variations de Concert p. Pfte. — Op. 9. Souvenir de Vienne, Impromptu p. Pfte. — Op. 10. Scherzo in D für Pfte. — Op. 11. 3 Romanzen für Pfte. — Op. 12. 12 Gedichte (wovon Nr. 1, 3, 5—10 und 12 von Rob. Schumann sind). — Op. 13. 6 Lieder mit Pianoforte. — Op. 14. 2tes Scherzo für Pfte. — Op. 15. Pièces fugitives p. Pfte. — Op. 16. 3 Präludien und Fugen für Pfte. — Op. 17. Trio in G moll für Pfte., Violine und Violoncell. —

Digitized by Google

III.

Adolph Bernhard Marx.

A. B. Marx, Dr. und Professor der Musik, auch Musikdirektor an der Universität zu Berlin, wurde am 27. November 1799 zu Halle geboren. Die Neigung zur Musik erwachte früh in ihm; er erhielt Unterricht im Pianofortespiel und Gesang, im Generalbass bei Türk, fing auch an zu komponiren, unter Anderem eine Scene „Semele“ von Schiller. Doch geschah dies Alles nur als ein Nebenher der Bildung. Der Vater, ein Arzt, hatte ihn zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, und der Sohn hatte nichts dagegen einzuwenden, da weder das Musikleben in Halle, noch ein damals überwältigender Trieb zur Tonkunst ihn andern Sinnes hätte machen können. So bezog er als Jüngling die Universität zu Halle, widmete sich den juristischen Studien mit Eifer und Erfolg, wurde zuerst beim Stadtgericht zu Halle beschäftigt, sodann nach Naumburg zur Arbeit an einem grösseren Kollegium berufen. Von da ging er nach Berlin, in der Hoffnung, neben der juristischen Laufbahn noch Zeit und Mittel zur Ausbildung in der Musik zu gewinnen. Doch fühlte er bald, dass eine solche Vereinigung nicht möglich; es entstanden harte Kämpfe in ihm, bis die Liebe zur Musik die Oberhand gewann, er die Jurisprudenz ganz aufgab und nur seiner Kunst allein sich widmete. Durch geistreichen Unterricht auf dem Klavier, im Gesang und in der Komposition suchte er sich zunächst seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, da er von Haus aus keine Mittel, ja im Gegentheil seine Angehörigen noch zu unterstützen hatte. Später redigirte er die ältere Berliner Musik. Zeitung, worin er sich als gründlicher und scharfsinniger musikalischer Schriftsteller dem musikal. Publikum zuerst vortheilhaft bekannt machte. Im Jahre 1830 wurde Marx als Professor der Musik und Universitäts-Musikdirektor bei der Berliner Universität angestellt. Seitdem hat er durch seine Vorlesungen über fast alle Branchen der Tonkunst, Theorie, Geschichte, Philosophie der Musik, durch seine verschiedenen Werke darüber, so wie durch manche seiner Kompositionen, seine Beharrlichkeit, seinen Fleiss und sein Talent mannigfach und ehrenvoll bethätigt. Marx hat bis jetzt, ausser den vielen Original-Aufsätzen in seiner Zeitung, an Schriften geliefert:

1) Kunst des Gesanges (3 Bücher. Berlin, bei Schlesinger). 2) Maigruss (Berlin bei G. Finke), eine humoristische Darstellung des Missverhältnisses zwischen der hohen Aufgabe der Musik und der babylonischen Verwirrung der Begriffe über ihre Kunstmittel, welche von so vielen unberufenen Dilettanten, die sich für Kenner der Tonkunst ausgeben und halten, in die Welt gestreut werden. 3) Abhandlungen verschiedener Art in *G. Weber's* Cäcilia. 4) Abhandlungen über *Händel's* Werke für Gesangvereine, mit einer Auswahl Sologesängen aus seinen Opern und Oratorien. 5) Allgemeine Musiklehre (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig). 6) Kompositionslehre, in drei Bänden (ebendaselbst), welche bereits die dritte Auflage erlebt hat, ein Beweis, dass sie einem Bedürfnisse der Zeit entgegenkam und ihm genügte. 7) Mehrere Biographien und Aufsätze in *Schilling's* Universal-Lexikon der Tonkunst, namentlich über *Bach*, Beethoven, Gluck, *Fasch*, Gretry, *J. Haydn*, *Händel*, über geistliche Musik, Kirchentonarten, Kontrapunkt, Fuge, und alle mit ABM unterzeichneten Artikel. Auch edirte er folgende fremde Werke: 1) *Joh. Seb. Bach's* grosse Passion nach dem Matthäus, Partitur und Klavierauszug. Berlin, bei Schlesinger. 2) Desselben hohe Messe, ebenso. 3) Sechs grosse Kirchenmusiken desselben Meisters, ebenso.

An Kompositionen lieferte er:

1) Musik zu „Jery und Bätely“, 1825 mit Beifall auf dem königlichen Theater zu Berlin aufgeführt. 2) Musik zum Melodrama „Die Rache wartet“, von *Willibald Alexis*, 1827 in dem Königsstädter Theater aufgeführt. 3) Festspiel „Undine's Gruss“, nebst Festsymphonie, beide zu des Prinzen Wilhelm Vermählung 1829 auf dem Königsstädter Theater aufgeführt. 4) Symphonie bei Veranlassung des Falles von Warschau. 5) Choral- und Orgelbuch (Berlin, bei Reimer) mit beinahe 200 Vorspielen, vom Einfachsten bis zur Blüthenmusik und alle Formen des Kontrapunkts, Kanons und der Fuge durchführend. 6) Nahid, ein Liederkranz aus Gedichten von *H. Stieglitz*. 7) Johannes der Täufer, ein Oratorium, 1833 zweimal mit dem akademischen Chor in der Dreifaltigkeitskirche mit Orgel- und Posaunenbegleitung aufgeführt. 8) Ein Heft weltlicher Chorgesänge. 9) *Zwei* Hymnen für Männerstimmen, worunter der Ambrosianische Hymnus seit Jahren das Lieblingsstück des akademischen Chors ausmacht. 10) Das Oratorium „Moses“, welches in mehreren Städten mit grossem Beifall aufgeführt worden und bei Breitkopf und Härtel in Partitur gestochen erschienen ist. Neuerdings ist ein weiteres Werk von ihm „Die Musikwissenschaft“ zu erwarten.

M.'s geistige Thätigkeit ist, wie man aus vorstehender Skizze entnimmt, eine doppelte. Sieht man auf die äusseren Erfolge beider, so überwiegt der musikalische Schriftsteller bei Weitem den musikalischen Komponisten. Seine Werke des Worts haben sich überall hin schnell Bahn gebrochen und sind von der Kritik mit geringen Ausnahmen ehrenvoll aufgenommen worden. Seine Kompositionen dagegen scheinen bis jetzt in das grosse Publikum noch nicht gedrungen zu sein, und erfahren von der musikalischen Kritik oft herbe Opposition. Refer. sieht sich im Augenblicke nicht im Stande, in letzterer Beziehung seine Meinung auszusprechen. Nur so viel sei bemerkt, dass das Vorurtheil gewiss seinen Theil an jener Opposition hat. Wer zweien Herren dient, kann nicht beiden gleich gut dienen, sagt das Sprüchwort. Aber „keine Regel ohne Ausnahme“, ist auch ein Sprüchwort, was von der Erfahrung geboren worden. Schreiber Dieses kennt von M.'s Kompositionen näher nur sein Oratorium Moses. In diesem vermisst er keine der Eigenschaften, welche den ächten Komponisten ankündigen. Dass eine tiefe Auffassungsgabe des Gegenstandes sich darin offenbare, wird man dem nach allen Seiten hin durchgebildeten Geiste des Verfassers ohnedem nicht absprechen wollen; dass die technische Ausprägekraft ihm ebenfalls nicht mangle, ist kaum nöthig zu bemerken. Aber auch, was kein Denken, Studiren und Wollen hervorzwingt, der aus tiefem Gefühl und lebhafter Einbildungskraft fliessende musikalische Ausdruck ist in dem Werke unzweifelhaft zu finden, und wenn es dessen ungeachtet eine weitere Verbreitung bisher nicht gewonnen, so liegen die Gründe dafür, nach des Refer. Ueberzeugung, in anderen, äusseren Umständen, keineswegs in dem Werthmangel dieser Schöpfung. Möge die Folgezeit dem tüchtigen Künstler bald bringen, was ihm die Gegenwart etwa noch an verdienter Würdigung in dieser Beziehung versagt.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google